

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



Casa Tomada: Derivas entre la memoria, la materia y el habitar

**TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA
EN ARTE CON MENCIÓN EN ESCULTURA QUE
PRESENTA LA BACHILLERA:**

AUTORA:

Morales Gutiérrez, María José

ASESORAS:

Crousse de Vallongue Rastelli de Roncoroni, Veronica Natalie

Oblitas Jordan, Raura Raquel

Lima, 2021



A mamá, mi casa.

—No vive ya nadie en la casa —me dices—; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen despoblados. Nadie ya queda, pues que todos han partido.

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la tumba se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.

Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa. Las funciones y los actos se van de la casa en tren o en avión o a caballo, a pie o arrastrándose. Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto.

Cesar Vallejo, *No vive ya nadie...*, *Poemas en prosa*, 1929



«Todas las partes de la casa están muchas veces,
cualquier lugar es otro lugar.
No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre;
son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios,
aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.»

Jorge Luis Borges, *La Casa de Asterión, El Aleph*, 1944

RESUMEN

La presente investigación ha sido desarrollada en base al proyecto artístico *Casa Tomada*, gestado a inicios de la emergencia sanitaria por la Covid-19 en el año 2020. A partir de la intercambiabilidad y el diálogo continuo entre la escultura, la fotografía y el grabado principalmente, esta propone indagar la arquitectura doméstica como lugar-archivo, palimpsesto de memoria que abriga y revela las huellas del habitar. Asimismo, plantea la relación casa-cámara-caja negra como forma de estudiar la casa a modo de contenedor de vida y memoria, creando un desplazamiento de la escultura hacia un terreno híbrido experimental donde convergen la materia, la luz y la magia. Mediante cartografías arqueológico-poéticas, derivas, procesos analógicos y la creación de tecnologías auto-fabricadas de exploración sensorial, la presente investigación-creación reflexiona acerca de la metodología de trabajo generada desde el confinamiento y las posibilidades que surgen para el desarrollo de la práctica artística dentro de esta nueva normalidad.

ABSTRACT

This research has been developed based on the artistic project *Casa Tomada*, created at the beginning of the Covid-19 sanitary emergency in 2020. Mainly based on the interchangeability and continuous dialogue between sculpture, photography and engraving, it proposes to investigate the domestic architecture as a place-archive, palimpsest of memory that preserves and reveals the traces of inhabiting. It also proposes the relationship house-camera-black box as a way of studying the house as a container of life and memory, creating a displacement of sculpture towards an experimental hybrid terrain where matter, light and magic converge. Through archaeological-poetic cartographies, drifts, analogical processes and the creation of self-fabricated technologies of sensorial exploration, this research-creation reflects about the methodology of work generated from the confinement and the possibilities that arise for the development of artistic practice within this new normality.

ÍNDICE DE CONTENIDO

Prólogo	13
1. Introducción	15
1.1. Presentación del proyecto artístico	15
2. Antecedentes del proyecto	20
2.1. Andar para habitar	20
3. Marco teórico	29
3.1. Revelar el habitar	33
3.2. Imagen-diafragma	43
3.2.1. Espacio, tiempo y magia	49
3.3. Memoria <i>in situ</i>	57
3.3.1 Imagen latente: contingencia, deseo y azar.....	66
4. Casa Tomada: Derivas entre la memoria, la materia y el habitar	90
4.1 Casa Tomada	113
4.2 Emulsionando el <i>aquí y ahora</i>	148
4.3 Montaje e instalación	183
5. Conclusiones	203
6. Recomendaciones	205
7. Referencias bibliográficas	207

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Registro de proyección de slides en el interior de la casa	14
Figura 2: <i>Caída libre en bus</i> [dibujo]. <i>Procesos de la ciudad</i>	19
Figura 3: <i>RAL 1023</i> [escultura]. <i>Procesos de la ciudad</i>	22
Figura 4: Vista de instalación de <i>Cartogramas y Fracción de Lugar</i> en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.....	23
Figura 5: <i>Cartogramas</i> [dibujo]. <i>Procesos de la ciudad</i>	25-26
Figura 6: <i>Cartogramas</i> [dibujo]. <i>Procesos de la ciudad</i>	27-28
Figura 7: Galaxia teórico-artística realizada para la presente investigación artística	30
Figura 8: Bitácora virtual sobre el proyecto <i>Casa Tomada</i>	31-32
Figura 9: <i>Vuelo de un ladrillo</i> [dibujo]. <i>Procesos de la ciudad</i>	35-36
Figura 10: <i>You, The World and I</i> [video]	46
Figura 11: <i>9 Eyes</i> [video]	47
Figura 12: <i>9 Eyes</i> [video]	48
Figura 13: <i>Recycled</i> [video]	55
Figura 14: <i>Recycled</i> [video]	56
Figura 15: Detalle de retocador de fotografías analógicas	60
Figura 16: Retocador de fotografías analógicas	61
Figura 17: <i>Arqueología de la ausencia</i> [fotografía]	63
Figura 18: <i>Arqueología de la ausencia</i> [fotografía]	64
Figura 19: <i>La Nave del Olvido</i> [fotografía]	68
Figura 20: <i>La Nave del Olvido</i> [fotografía]	69
Figura 21: <i>Rayograma</i> [fotografía]	71
Figura 22: <i>Leucostele Rivierei</i> [fotografía]	72
Figura 23: <i>Amazogramas #1</i> [fotografía]	75-76
Figura 24: <i>Amazogramas #2</i> [fotografía]	77-78
Figura 25: <i>Cortinas de baño</i> [escultura]	80
Figura 26: <i>Narcisos Secos</i> [fotografía]	82

Figura 27: <i>Narciso</i> [fotografía]	83
Figura 28: <i>Aliento</i> [escultura]	84
Figura 29: <i>Aliento</i> [escultura]	85
Figura 30: <i>Biografías</i> [fotografía]	86
Figura 31: Dibujo de la configuración arquitectónica de la casa	89
Figura 32: Registro de la toma de muestras de las superficies arquitectónicas del espacio doméstico bajo la técnica auto-fabricada de <i>frottage</i> con colapez	92
Figura 33: Detalle de toma de muestra realizada mediante la técnica de <i>frottage</i> con colapez sobre el suelo de la azotea del espacio doméstico	93
Figura 34: Detalle de toma de muestra mediante la técnica de <i>frottage</i> con colapez del suelo del cuartito de herramientas ubicado en el primer piso del espacio doméstico	94
Figura 35: Recopilación de texturas extraídas bajo la técnica de <i>frottage</i> con colapez en las superficies arquitectónicas del espacio doméstico	95
Figura 36: Recopilación de texturas extraídas bajo la técnica de <i>frottage</i> con colapez en las superficies arquitectónicas del espacio doméstico	96
Figura 37: Recopilación de películas radiográficas que fueron expuestas por medio de tres cámaras <i>pinhole</i> construidas artesanalmente	99
Figura 38: Sistematización de datos de tiempo de exposición, revelado y fijado de las pruebas con películas radiográficas expuestas mediante tres cámaras <i>pinhole</i> construidas artesanalmente	100
Figura 39: Recopilación de películas radiográficas que fueron expuestas por medio de tres cámaras <i>pinhole</i> construidas artesanalmente	101
Figura 40: Sistematización de datos de tiempo de exposición, revelado y fijado de las pruebas con películas radiográficas expuestas mediante tres cámaras <i>pinhole</i> construidas artesanalmente	102
Figura 41: Fotografías de la proyección generada al convertir una habitación de la casa en una cámara <i>pinhole</i> . La imagen refelejada exhibe el árbol de palto que se encuentra en el jardín de la casa junto a una sombra del cuerpo de una de sus habitantes	103
Figura 42: Fotografías de la proyección generada al convertir una habitación de la casa en una cámara <i>pinhole</i> . La imagen refelejada exhibe el árbol de palto que se encuentra en el jardín de la casa junto a una sombra del cuerpo de una de sus habitantes	103
Figura 43: Fotografía sobre papel realizada mediante una cámara <i>pinhole</i> construida artesanalmente	105
Figura 44: Fotografía sobre papel fotosensible realizada mediante una cámara <i>pinhole</i> contruida artesanalmente	106
Figura 45: Fotografía sobre papel fotosensible realizada mediante una cámara <i>pinhole</i> contruida artesanalmente	107
Figura 46: Fotografías realizadas con emulsión fotográfica fotosensible <i>Liquid Light</i>	

sobre superficie de arcilla seca usando una cámara <i>pinhole</i> construida artesanalmente como herramienta fotográfica	110
Figura 47: Fotografías realizadas con emulsión fotográfica fotosensible <i>Liquid Light</i> sobre superficie de arcilla seca usando una cámara <i>pinhole</i> construida artesanalmente como herramienta fotográfica	110
Figura 48: Fotografía realizada con emulsión fotográfica fotosensible <i>Liquid Light</i> sobre superficie de vidrio usando una cámara <i>pinhole</i> construida artesanalmente como herramienta fotográfica	111
Figura 49: Fotografía realizada con emulsión fotográfica fotosensible <i>Liquid Light</i> sobre superficie de vidrio usando una cámara <i>pinhole</i> construida artesanalmente como herramienta fotográfica	112
Figura 50: Muestras extraídas de la arquitectura del espacio doméstico depositadas en <i>slides</i> para ser proyectadas en un proyector de <i>slides</i> analógico	115-116
Figura 51: <i>Estereoscopia de un Almacigo</i> [video]	117-118
Figura 52: <i>Estereoscopia de un Almacigo</i> [video]	119
Figura 53: <i>Estereoscopia de un Almacigo</i> [video]	120
Figura 54: Ambas caras de la publicación que recoge las <i>derivas-memoria</i> y las proyecciones realizadas en <i>Estereoscopia de un Almacigo</i>	122
Figura 55: Ambas caras de la publicación que recoge las <i>derivas-memoria</i> y las proyecciones realizadas en <i>Estereoscopia de un Almacigo</i>	122
Figura 56: Publicación que recoge las <i>derivas-memoria</i> y las proyecciones realizadas en <i>Estereoscopia de un Almacigo</i> , detalle de la parte clara del libro	123
Figura 57: Publicación que recoge las <i>derivas-memoria</i> y las proyecciones realizadas en <i>Estereoscopia de un Almacigo</i> , detalle de la parte clara del libro	123
Figura 58: Publicación que recoge las <i>derivas-memoria</i> y las proyecciones realizadas en <i>Estereoscopia de un Almacigo</i> , detalle de la parte oscura del libro	124
Figura 59: Publicación que recoge las <i>derivas-memoria</i> y las proyecciones realizadas en <i>Estereoscopia de un Almacigo</i> , detalle de la parte oscura del libro	124
Figura 60: <i>Somagrafía Madre</i> [escultura]	126
Figura 61: <i>Somagrafía Madre</i> [escultura]	127
Figura 62: <i>Somagrafía Madre</i> [escultura]	128
Figura 63: <i>Somagrafía Madre</i> [escultura]	129
Figura 64: <i>Cámara Latente</i> [escultura]	131
Figura 65: <i>Cámara Latente</i> [escultura]	131
Figura 66: <i>Cámara Latente</i> [escultura]	132
Figura 67: <i>Umbrales Habitados</i> [escultura]	133-134
Figura 68: <i>Umbrales Habitados</i> [escultura]	136
Figura 69: <i>Umbrales Habitados</i> [escultura]	136

Figura 70: <i>Umbrales Habitados</i> [escultura]	137
Figura 71: <i>Umbrales Habitados</i> [escultura]	139
Figura 72: <i>Paisajes Retinianos</i> [escultura]	142
Figura 73: <i>Paisajes Retinianos</i> [escultura]	143
Figura 74: <i>Paisajes Retinianos</i> [escultura]	144
Figura 75: <i>Paisajes Retinianos</i> [escultura]	145-146
Figura 76: Cuarto de revelado fotográfico adaptado artesanalmente en uno de los ambientes de la casa	147
Figura 77: Diagrama de procesos de la experimentación realizada con fotografía analógica sobre soportes de vidrio y de arcilla	151
Figura 78: Pruebas A (1 taza de agua fría + 1 cucharadita de colapez) impermeabilizadas con una capa de colapez sobre la superficie de vidrio	153
Figura 79: Ejemplo del acabado de fotografía analógica sobre Prueba tipo A	153
Figura 80: Pruebas B (1/2 taza de agua fría + 1 cucharadita de colapez) impermeabilizadas con una capa de colapez sobre la superficie de vidrio	153
Figura 81: Ejemplo del acabado de fotografía analógica sobre Prueba tipo B	153
Figura 82: Pruebas C (1/3 taza de agua fría + 1 cucharadita de colapez) impermeabilizadas con una capa de colapez sobre la superficie de vidrio	153
Figura 83: Ejemplo del acabado de fotografía analógica sobre Prueba tipo C	153
Figura 84: Prueba B2 impermeabilizada con colapez, expuesta mediante cámara <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	154
Figura 85: Prueba C3 impermeabilizada con colapez, expuesta mediante cámara <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	154
Figura 86: Prueba B3 impermeabilizada con colapez, expuesta mediante cámara <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	154
Figura 87: Prueba C3 impermeabilizada con colapez, expuesta mediante cámara <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	154
Figura 88: Detalle de Prueba C1, muestra impermeabilizada con colapez, expuesta mediante cámara <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	155
Figura 89: Detalle de Prueba A1, muestra impermeabilizada con colapez, expuesta mediante cámara <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	156
Figura 90: Prueba F1 impermeabilizada con barniz, expuesta en <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	158
Figura 91: Prueba F2 impermeabilizada con barniz, expuesta en <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	158
Figura 92: Prueba F3 impermeabilizada con barniz, expuesta en <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	158
Figura 93: Prueba F4 impermeabilizada con barniz, expuesta en <i>pinhole</i> y revelada	

artesanalmente	158
Figura 94: Prueba F5 impermeabilizada con barniz, expuesta en <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	158
Figura 95: Prueba H1 impermeabilizada con clara de huevo, expuesta en <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	158
Figura 96: Proceso de maceración de la goma de tuna extraída de cactus paleta	160
Figura 97: Detalle de cactus paleta, insumo para la elaboración de la goma de tuna a utilizar para la impermeabilización de las pruebas de arcilla	160
Figura 98: Prueba D1 impermeabilizada con colapez (1/2 taza de agua + 1 cdt. de colapez)	160
Figura 99: Prueba D1 previamente impermeabilizada con colapez, expuesta en <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	160
Figura 100: Prueba D3 impermeabilizada con colapez (1/2 taza de agua + 1 cdt. de colapez)	160
Figura 101: Prueba D3 previamente impermeabilizada con colapez, expuesta en <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	160
Figura 102: Prueba B18 previamente impermeabilizada con colapez, expuesta en <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	162
Figura 103: Prueba F13 previamente impermeabilizada con barniz, expuesta en <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	162
Figura 104: Prueba H6 previamente impermeabilizada con clara de huevo expuesta en <i>pinhole</i> y revelada artesanalmente	162
Figura 105: Proceso de aplicación de la emulsión fotosensible <i>Liquid Light</i> sobre placas de vidrio y arcilla previamente impermeabilizadas	164
Figura 106: Cámara <i>pinhole</i> Zorro	166
Figura 107: Cámara <i>pinhole</i> Mono	166
Figura 108: Cámara <i>pinhole</i> Buey	166
Figura 109: Tabla de valores sistematizados de las primeras pruebas realizadas en la presente investigación donde se puede observar el material de impermeabilización, la técnica de aplicación de emulsión fotosensible empleada, tipo de cámara <i>pinhole</i> utilizada y tiempo de exposición a las cuales han sido sometidas las pruebas A, B, C y D	167-168
Figura 110: Tabla de valores sistematizados de las primeras pruebas realizadas en la presente investigación donde se puede observar el material de impermeabilización, la técnica de aplicación de emulsión fotosensible empleada, tipo de cámara <i>pinhole</i> utilizada y tiempo de exposición a las cuales han sido sometidas las pruebas B, F y H	169-170
Figura 111: Vista superior del área de revelado de fotografías	172
Figura 112: Área de enjuague de pruebas fotográficas	172
Figura 113: Área de carga de fotografías en cámara <i>pinhole</i> y de procesado de	

imágenes	172
Figura 114: Tabla de valores sistematizados de parte de las pruebas realizadas en la presente investigación donde se puede observar el material de impermeabilización, la técnica de aplicación de emulsión fotosensible empleada, tipo de cámara <i>pinhole</i> y tiempo de exposición y procesamiento a las cuales han sido sometidas las pruebas A, B, C y D	173-174
Figura 115: Tabla de valores sistematizados de parte de las pruebas realizadas en la presente investigación donde se puede observar el material de impermeabilización, la técnica de aplicación de emulsión fotosensible empleada, tipo de cámara <i>pinhole</i> y tiempo de exposición y procesamiento a las cuales han sido sometidas las pruebas B, F y H	175-176
Figura 116: Tabla de imágenes de parte de las pruebas A, B y C donde se puede observar el proceso de oxidación que atravesaron debido a un precario enjuague final	178
Figura 117: Tabla de imágenes de parte de las pruebas A, B y C donde se puede observar el proceso de oxidación que atravesaron debido a un precario enjuague final	179
Figura 118: Renderizado de <i>Cámara Latente</i> , pieza con la que inicia el recorrido de la instalación colectiva del conjunto de obras que conforman <i>Casa Tomada</i>	184
Figura 119: Vista superior de la sala de exposición donde se observa el ordenamiento de las piezas que conforman el proyecto artístico <i>Casa Tomada</i>	185-186
Figura 120: Vista desde la entrada a la sala de exposición donde se puede observar a <i>Cámara Latente</i> como la primera obra que entra en contacto con el espectador, seguida de <i>Paisajes Retinianos</i> ubicada al fondo de la sala	188
Figura 121: Vista de <i>Paisajes Retinianos</i> , obra ubicada al fondo de la sala de exposición	188
Figura 122: Detalle de <i>Paisajes Retinianos</i> instalados sobre pared	189-190
Figura 123: Vista de <i>Umbrales Habitados</i> , obra ubicada en el centro de la sala de exposición, a la izquierda, montada sobre pared se encuentra <i>Paisajes Retinianos</i> y a la derecha, <i>Somagrafía Madre</i> ; ambas obras están ubicadas a los extremos de <i>Umbrales Habitados</i>	191-192
Figura 124: Recreación del recorrido interior de <i>Umbrales Habitados</i>	193-194
Figura 125: Detalle de <i>Umbrales Habitados</i> y <i>Somagrafía Madre</i>	195-196
Figura 126: Detalle de <i>Somagrafía Madre</i> , obra instalada sobre pared en la sala de exposición	198
Figura 127: Vista donde se puede observar en primer plano a <i>Somagrafía Madre</i> y, en segundo plano, la proyección de la obra audiovisual <i>Estereoscopía de un Almácigo</i>	199
Figura 128: Vista de la proyección de <i>Estereoscopía de un Almácigo</i>	199
Figura 129: Detalle de la proyección sobre pared de <i>Estereoscopía de un Almácigo</i>	201-202

PRÓLOGO

Todos estaban sentados para presenciar la proyección. Los *slides* de cartón estaban dispuestos en el carrusel, el carrusel ya estaba ubicado dentro del proyector y el proyector estaba a punto de encenderse. Una de las que allí habitaba se levantó y apagó los interruptores de luz. Inmediatamente, la casa se cubrió de noche haciendo casi imposible diferenciar sus paredes y sus estructuras, el lugar yacía espeso y un tanto misterioso; los ojos aún no se habían adecuado a la tiniebla engorrosa que habitaba en el espacio. De pronto, el aparato análogo desprendió una luz incandescente de su interior y en pocos segundos esta irradió el lugar.

La luz proveniente del dispositivo hacía posible que las imágenes impresas en las filminas de los *slides* ocuparan una presencia en el espacio. Su presencia, aunque efímera a pesar de lo tangible de su soporte, producía en los presentes un despliegue de relatos orales y cavilaciones sobre las proyecciones que se dilataban ante ellos. Me pregunté cuáles serían los pensamientos que rondaban a quienes en ese momento habitaban la casa; nunca llegué a saber, sin embargo, si padecían de anhelo hacia un tiempo pasado o si quizás sentían nostalgia mezclada con amargas notas de impotencia debido a la imposibilidad de salir de la situación en que ahora se encontraban. La algarabía que habían detonado las imágenes proyectadas se incrementaba por momentos y se difuminaba hasta casi desaparecer por otros. El proyector continuaba su trabajo proyectando luz sobre el lugar, mientras la persona encargada de pasar los *slides* realizaba confiada su labor, atenta a los comentarios de los presentes para saber en qué momento cambiar de diapositiva.

Cuando pensó que era tiempo de pasar a la siguiente, acercó su dedo índice hacia el botón del aparato y al presionarlo, la noche volvió a inundar la habitación. La inconmensurabilidad moraba nuevamente en el lugar; el tiempo y el espacio habían abandonado aquella habitación dejando a la imaginación lo que sucedería. Los habitantes intentaban mirar dentro de la penumbra en busca de respuestas y acudían al tacto para calmar su incertidumbre. Algo extraño abundaba en el ambiente y aunque lo percibían, ninguno de los allí presentes podía descifrar de qué se trataba.

Se escuchó, entonces, el temblor de una ventana junto a un conocido olor; el lamento de una melodía acompañó de pronto el sosiego de un canto impreciso; el crujir de una madera anidó a las voces que sobre ella danzaban y el secreto de un cuculí reveló que no yacen ya habitantes, en aquella, la casa habitada.

Figura 1 (Ver página 14): Registro de proyección de *slides* en el interior de la casa.



1.

INTRODUCCIÓN

1.1. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO

La emergencia sanitaria por la Covid-19 iniciada en el 2020 y que continuamos atravesando en pleno 2021, ha transformado nuestro modo de relacionarnos entre habitantes de un mismo territorio, reconfigurando las prácticas sociales que en este se suscitaban, con el fin de detener la propagación del virus que aún nos aqueja. Las medidas de seguridad adoptadas por el gobierno a inicios de la pandemia, impusieron un estado de confinamiento social obligatorio a nivel nacional, creando una pausa en el andar de la ciudad y de sus transeúntes, evitando el intercambio social y confinando a la población en sus espacios domésticos.

El estado de confinamiento inicia en un periodo de tiempo que coincide con la intersección entre la antigua normalidad y lo que ahora se define como nueva normalidad. La adaptación de los protocolos sanitarios de prevención contra el virus dentro de las actividades y labores cotidianas, junto a las nuevas formas de recreación, esparcimiento e intercambio entre ciudadanos son características de esta última, medidas que aún parecían ajenas y extrañas en el periodo de transición entre ambas épocas. Observar las calles silenciosas, deshabitadas, carentes de ruido, de movimiento y de palabra, daban cuenta de una ciudad en pausa, un tanto taciturna, desierta y solitaria. Estas características junto a la imposibilidad de transitar, permitieron acentuar la introspección hacia el espacio doméstico, dando, en muchos casos, la oportunidad de volver a reconocerlo como espacio de intercambio y habitar. Es en este particular periodo de pausa o de tránsito entre ambas normalidades, donde se desarrolla el proyecto artístico *Casa Tomada*, el cual dirige la presente investigación artística.



La forma de pensar los procesos de interacción e intercambio entre ciudadanos y el tejido urbano en que se encuentran a partir de la situación de confinamiento, así como el retorno a la casa y ciudad donde crecí, han sido los detonantes de *Casa Tomada*. Retornar trae consigo cierta nostalgia del lugar del que se parte y también del lugar al que se llega, así como una breve y extraña sensación de sentirse ajeno en un lugar que tiempo atrás era considerado tan íntimo y propio. Volver a habitar un espacio donde por mucho tiempo viví implicó revolver una serie de recuerdos, relatos y nostalgias que, en su proceder, se convirtieron en una búsqueda de memoria e identidad hacia la casa y a la ciudad a las que nuevamente retornaba.

Trujillo, ciudad que en sus buenos tiempos fue la ciudad de la eterna primavera, dueña de abundantes cañaverales y tierra del *dí*, edifica, impaciente, edificios multifamiliares estrechos, ahogados y angostos; donde las casas antiguas se vuelven decrepitas, pretéritas y bajo acecho sinuoso del tiempo y del voraz capital inmobiliario que nos circunda. La casa donde viví casi toda mi vida aún se encuentra aquí, y así como muchas otras, se va convirtiendo en un lugar que desentona con lo que en unas décadas más, será el común denominador de la urbe.

El presente proyecto propone investigar mi casa desde una escala micro con relación a la ciudad, entendiéndola como un lugar-archivo vivo que se nutre de la vida de quienes alberga. Mediante la escucha de sus muros y de las voces contenidas en ella, este proyecto busca dar cuenta de la memoria silente que la atraviesa, descubriendo al mismo tiempo, vestigios sobre un Trujillo bohemio y conversador. Casa almacigo, abriga y guarece. Casa como cuerpo que se afirma viva con el paso de sus habitantes. *No vive ya nadie en la casa*, poema de César Vallejo abrazó mi

reflexión; *Mi casa muerta*, escrito por Javier Heraud, me comprendió. Explorarla e ir redescubriendo su naturaleza fue un proceso que empieza basado en la necesidad de volver a reconocer el espacio al cual he retornado y en el trayecto se va convirtiendo en lo que busca ser una reflexión sobre tomar consciencia y abrir nuevas perspectivas de observar el espacio colectivo que nos contiene, nos rodea y muchas veces, nos precede.

Adaptar el desarrollo de la práctica artística bajo la condición de confinamiento, implicó un proceso de ir transformando en posibilidades las que en un principio se presentaron como restricciones espaciales y materiales. Volver a mirar el espacio que nos rodea y encontrar en este potenciales ideas y herramientas con las cuales trabajar, me permitió ir redescubriendo la identidad y la historia de la casa a partir de los elementos que la conforman. La casa se convierte entonces en el terreno de estudio, campo de acción y lugar de exposición también, conjunto de operaciones que, asimismo, permiten reflexionar sobre la metodología de trabajo generada desde el confinamiento y las posibilidades que surgen para el desarrollo de la práctica artística dentro de esta nueva normalidad.

El espacio doméstico cobra un nuevo sentido y significado en estos tiempos de incertidumbre, convirtiéndose en un espacio de investigación, exploración y de extrañamiento. Cuestionamientos sobre cómo se construye la memoria propia y colectiva, así como la reflexión sobre la arquitectura como espacio de palimpsesto y yuxtaposición de información en permanente cambio, recorren transversalmente la presente investigación. La reflexión sobre los medios, el soporte y construcción de imágenes en una época de saturación de lo visual, fue surgiendo durante el desarrollo de la misma. Observar desde procesos análogos hasta tecnologías intangibles que cada vez se nos presentan más desconocidas y crípticas, así como reflexionar sobre el medio por el cual transitan las imágenes implica volver a pensar nuestra época y accionar dentro de la misma. Filmadoras, un proyector de *slides*, un negatoscopio, películas radiográficas, cámaras *pinholes*, entre otros dispositivos de luz análogos y sensoriales encontrados en mi casa, indujeron mi reflexión sobre la luz y la oscuridad como potenciales herramientas de exploración y sujetos de investigación.

Es a partir del acercamiento a la materia y a la experimentación con los dispositivos mencionados que planteo la relación entre la cámara oscura, el espacio doméstico y lo que se conoce como caja negra. Por un lado, hacer referencia a una cámara oscura implica remontarse a los inicios de la fotografía, donde la habitación –o cámara– oscura fue el espacio base para desarrollar las primeras proyecciones de luz del exterior en el interior de una habitación. Por otro lado, se encuentra la definición de caja negra, la cual reconoce a esta como dispositivo de grabación casi indestructible que registra los datos de funcionamiento y actividad en la cabina de control de aeronaves, transportes marítimos, terrestres y espaciales.

Entender ambos artefactos –cámara oscura y caja negra– como lugares de almacenamiento, grabadores de voz, imagen e información de un tiempo específico me permitirá crear un nexo entre ambos y enlazar su significado con la tesis del escritor argentino Cesar Aira (2001). El autor refiere bajo el término de *caja negra* a la abstracción de procesos característica del último siglo y al paulatino aumento de desconocimiento humano sobre el funcionamiento de los objetos que

circundan a la sociedad contemporánea. Bajo la relación presentada por Aira entre abstracción y opacidad, así como bajo el razonamiento de ambos artefactos como contenedores de un espacio delimitado e íntimo que contiene y al mismo tiempo revela misterios y memoria, se planteará una posible relación entre estos y el espacio doméstico. ¿Acaso la casa puede funcionar como una caja/cámara oscura también?

La casa se nutre de quienes la habitan; la casa se abre y es visitada; la casa guarece y a veces –al igual que los artefactos mencionados– revela su interior para solo unos pocos. Revelar, proyectar, velar y exponer son procesos que se van asociando a partir de esta interrogante; el juego entre la sombra y la luz se convierte en el medio por el cual exploro el territorio doméstico al cual he retornado. ¿Cómo se construye nuestra memoria o quizás nuestro olvido?, cuestionamiento que junto a penumbras, procesos análogos y tecnologías auto-fabricadas de exploración material acompañan el desarrollo de la presente investigación artística. Empieza la travesía hacia mi casa/caja negra.



Figura 2 (Ver página 19) : MORALES, María José. 2019. *Caída Libre en bus* [dibujo]. Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. Lima.

2. ANTECEDENTES DEL PROYECTO

2.1. ANDAR PARA HABITAR

Entender el territorio que habito y cuál es su vínculo conmigo ha sido y sigue siendo un creciente enigma que he pretendido investigar en el desarrollo de mi práctica artística durante los últimos años. Probablemente el detonante de este interés haya sido fruto de un hecho muy concreto de traslado sucedido hace seis años atrás, donde una mudanza acelerada de Trujillo a Lima arrasó la cotidianeidad y el modo de vida al que estaba acostumbrada, impulsándome a recorrer atenta el nuevo entorno en que me encontraba. Explorar una ciudad nueva, estudiar sus procesos, vínculos y pasajes, parte, en un principio, de una necesidad primaria de adaptarme al nuevo entorno y fue convirtiéndose en el camino en un entretenido proceso de exploración y autodescubrimiento.

Sin embargo, el hecho al que le atribuyo la condición de detonante, pasó un tanto desapercibido a lo largo de estos años y no fue sino hasta el actual proyecto en que me encuentro trabajando que pude descubrir la importancia que este había suscitado en mí. No obstante, considero que el ímpetu por conocer los procesos que se producen en la ciudad ha sido una motivación constante y presente, a pesar de no haber anteriormente ahondado precisamente en el porqué de determinado interés. Es por este motivo, que, a modo de reflexión sobre mi proceso creativo anterior, describiré brevemente el desarrollo de *Pensar la Máquina*, proyecto precedente al actual y que considero importante de mencionar pues, es a partir de las experiencias y conclusiones recogidas de este, que surgieron nuevos cuestionamientos que motivaron el actual proyecto.

Pensar la Máquina viene cargado de una serie de interrogantes que giran en torno a pensar cómo y a qué responde la configuración espacial de la ciudad y cómo influencia la planificación urbana en la fragmentación social y en la cancelación de la utopía del tejido urbano entendido como fuente de identidad y memoria colectiva. Pareciera que Lima se cuida, ya no de corsarios,

sino de ella misma. Sus cerros intentan guarecerla, mientras ella los amuralla caprichosamente. Una ciudad de serpientes y escaleras; sus mitos son de barro y su material noble, de cemento. Observar los procesos de construcción y zonificación que delimitan la ciudad y pensarlos a modo de organismo ruidoso, violento y locomotor que incide incesantemente en el territorio construyendo muros, límites y fronteras entre sus habitantes fueron algunas de las reflexiones que acompañaron el desarrollo de las obras que conforman el proyecto.

El proyecto *Pensar la Máquina* está constituido por tres piezas. La primera obra, titulada *RAL 1023*, es un mecanismo punzocortante de tecnología precaria fabricado con materiales reciclados, cuarenta cuchillas soldadas, fierros soldados y un motor monofásico. Esta pieza fue el primer mecanismo funcional que construí y el cual me dejó más interrogantes que respuestas sobre las decisiones que había tomado para su fabricación. Ahora, desde una toma de distancia, considero que esta pieza fue el resultado de la mezcla entre un viejo deseo propio por construir una máquina junto al interés por descubrir su funcionamiento mediante la experiencia de construirla y desarmarla, como diría Cesar Aira "hasta la última tuerca" (2001: 4). El autor menciona esta frase para enfatizar la posibilidad que ofrece la tecnología análoga para permitir ser armada y desarmada, generando una relación de confiabilidad entre el sujeto y el aparato, a diferencia de la relación distante y dependiente que se suele establecer con la tecnología digital. Imaginar la ciudad como órgano en movimiento, junto a las intenciones mencionadas anteriormente derivaron en la construcción del mecanismo triturador.

Es a partir de no entender en su momento la relación que había suscitado entre máquina y ciudad, que decido enfrentarme a ella casi de manera opuesta, bajo la premisa de recorrerla en silencio, escuchando sus texturas, sus muros y sus voces. Cabe resaltar que, en esta etapa, fue crucial la experimentación psicogeográfica presente en la teoría situacionista, pues influyó la ruta de investigar el espacio a través de la realización de derivas sonoras. Observar los procesos que en la ciudad convergen y pensarla como un organismo locomotor fue, en primera instancia, lo que produjo que la imagine como un verbo, mecanismo fonético en constante accionar. Guiada por las dinámicas situacionistas, decido empezar a recorrer Lima mediante derivas sonoras, las cuales consistían en transitar la ciudad prestando especial atención a los sonidos, ruidos y voces que la circundan.

Sensaciones, ruidos, olores, palabras, límites abstractos y concretos abundan y determinan el tránsito de los que habitan la urbe. El manto sibilino y opaco que recubre Lima una buena parte del año acompañó mis derivas, por momentos más denso y cargado, por otros, ligero y menguante. La abstracción de los límites de la ciudad confabula lo concreto de sus muros, el cambio en la línea de horizonte se renueva veloz y cada vez tengo que inclinar más la cabeza para ver el sol. ¿Cómo suena un límite y por qué Lima está lleno de ellos? Transitar la ciudad escuchándola me llenó de palabras, que, al decidir escribirlas, dispusieron dejar de ser legibles la mayor parte del tiempo. Las derivas sonoras me llenaron de información sensorial acerca del espacio y me permitieron entender la importancia de sus habitantes como agentes productores incansables de ciudad. La información recogida de estas junto a reflexiones propias sobre la experiencia, dieron



Figura 3: MORALES, María José. 2019. *RAL 1023* [escultura]. Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. Lima. Escultura cinética, construida en base a tecnología precaria, fabricada con materiales reciclados, cuarenta cuchillas soldadas, fierros ensamblados y un motor monofásico / 130 cm x 52 cm x 42 cm.



Figura 4: MORALES, María José. 2019. *Fracción de Lugar* [escultura]. Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. Lima; MORALES, María José. 2019. *Cartogramas* [dibujo]. Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. Lima. Vista de instalación de *Cartogramas* y *Fracción de Lugar* en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

Figura 5 (Ver páginas 25-26): MORALES, María José. 2019. *Cartogramas* [dibujo]. Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. Lima.

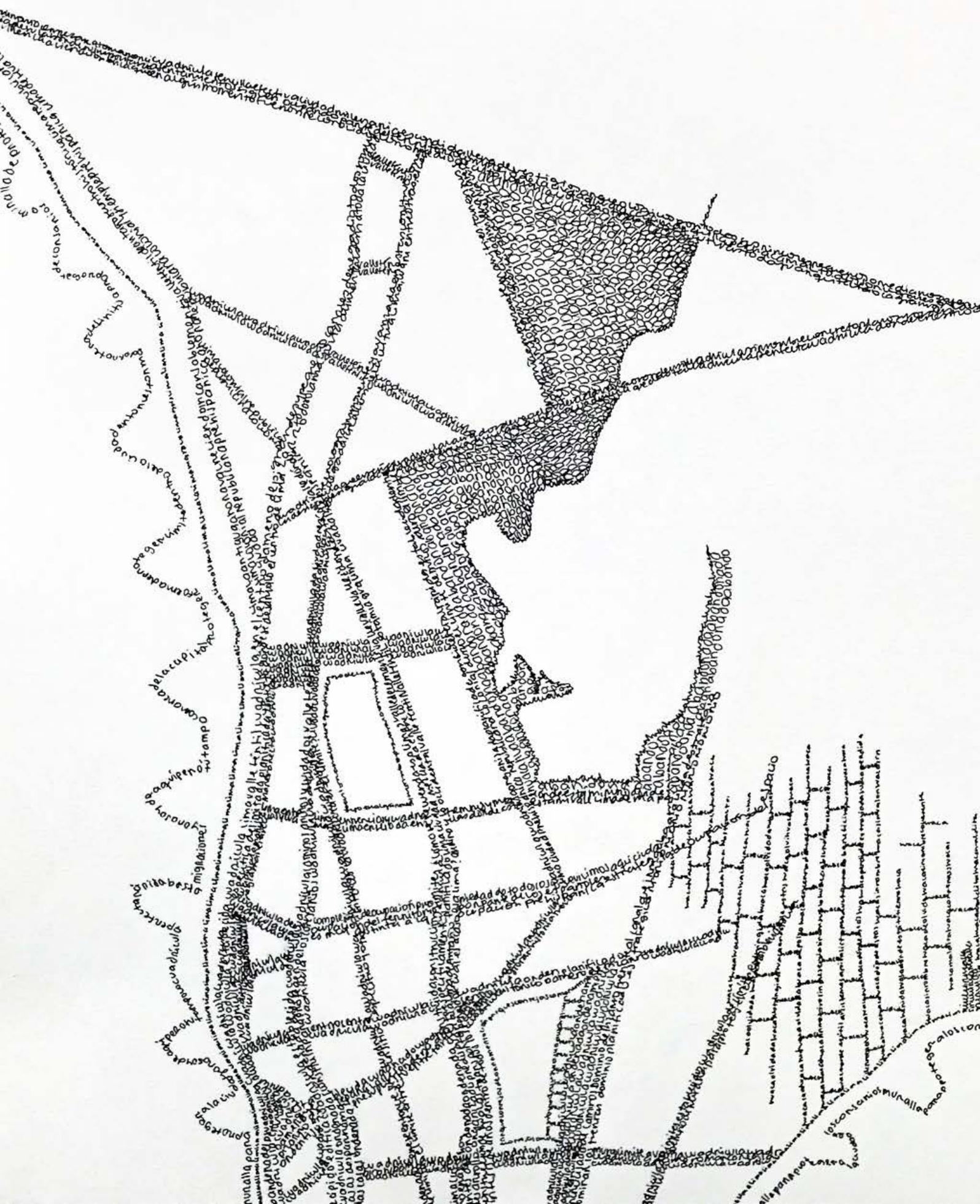
Figura 6 (Ver páginas 27-28): MORALES, María José. 2019. *Cartogramas* [dibujo]. Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. Lima.

paso a la creación de la segunda pieza que conforma el proyecto. Esta lleva el nombre de *Cartogramas* y está conformada por una serie de catorce caligramas escritos a mano sobre cartulina, los cuales fueron construidos progresivamente a medida que iba recorriendo la ciudad. A modo de cartografía escrita, cada uno de los dibujos responde a la mezcla de sonidos, sensaciones y voces que fui registrando en mi andar Lima. Cabe resaltar que las derivas fueron un componente fundamental en el desarrollo de *Cartogramas*, así como de la última pieza a describir a continuación, pues fue basado en el transitar el espacio urbano a partir de lo cual se gestaron ambas obras, usando la experiencia a modo de insumo para su construcción.

Finalmente, construida bajo la misma sintonía y en paralelo a *Cartogramas*, se encuentra la tercera y última pieza que conforma *Pensar la Máquina*. Esta lleva el título de *Fracción de lugar* y responde a una pieza de audio que recoge versos de elaboración propia producidos en base a derivas llevadas a cabo en la ciudad de Lima. La pieza consta de una mesa de metal con cinco dispositivos de audio incorporados a lo largo de la superficie, los cuales recitan versos de manera constante.

A manera de cierre sobre el proceso creativo de *Pensar la Máquina*, encuentro importante poner en reflexión el aprender desde el hacer –entendiendo el verbo hacer a partir de tener la experiencia directa e introspectiva con la materia– pues esta praxis genera un proceso de investigación y aprendizaje invaluable en la creación artística. Como se mencionó anteriormente, la decisión de construir el mecanismo *RAL 1023* desde el inicio, parte de ese interés por aprender y entender cómo funciona su configuración interna, sus circuitos y engranajes mediante el estudio y diseño de su funcionamiento. Como se observará más adelante, esta metodología será evidenciada en el actual proyecto artístico *Casa Tomada*, el cual, bajo la misma reflexión, iniciará explorando la arquitectura y el plano cartográfico como agentes constructores de memoria dentro del espacio doméstico.

Para terminar, considero pertinente resaltar la metodología de trabajo empleada en las dos últimas piezas del proyecto, pues esta tendrá una importante repercusión en el actual proyecto de investigación. Tanto *Cartogramas* como *Fracción de lugar* parten del acto de recorrer la ciudad e ir recogiendo información sensorial en el camino, dando paso a la producción de una cartografía experimental fonética y poética sobre el espacio social urbano, la cual es desplegada a través del verso y del dibujo. A diferencia de las derivas y análisis sensorial del tejido urbano que son parte sustancial de *Pensar la Máquina*, en el proyecto *Casa Tomada* el espacio de acción migrará hacia la escala micro del espacio doméstico, retomando la metodología de sistematización de información sensorial empleada anteriormente, pero, esta vez, con la intención de evidenciar una cartografía de las huellas-recuerdos que abriga la arquitectura de la casa. Como se observará en los siguientes capítulos, desde una operación más introspectiva e íntima, *Casa Tomada* planteará una arqueología del espacio doméstico, abordándolo desde recorridos internos condicionados por la imposibilidad de circular en el medio urbano debido al confinamiento establecido por la emergencia sanitaria del 2020.



2002



3.

MARCO TEÓRICO

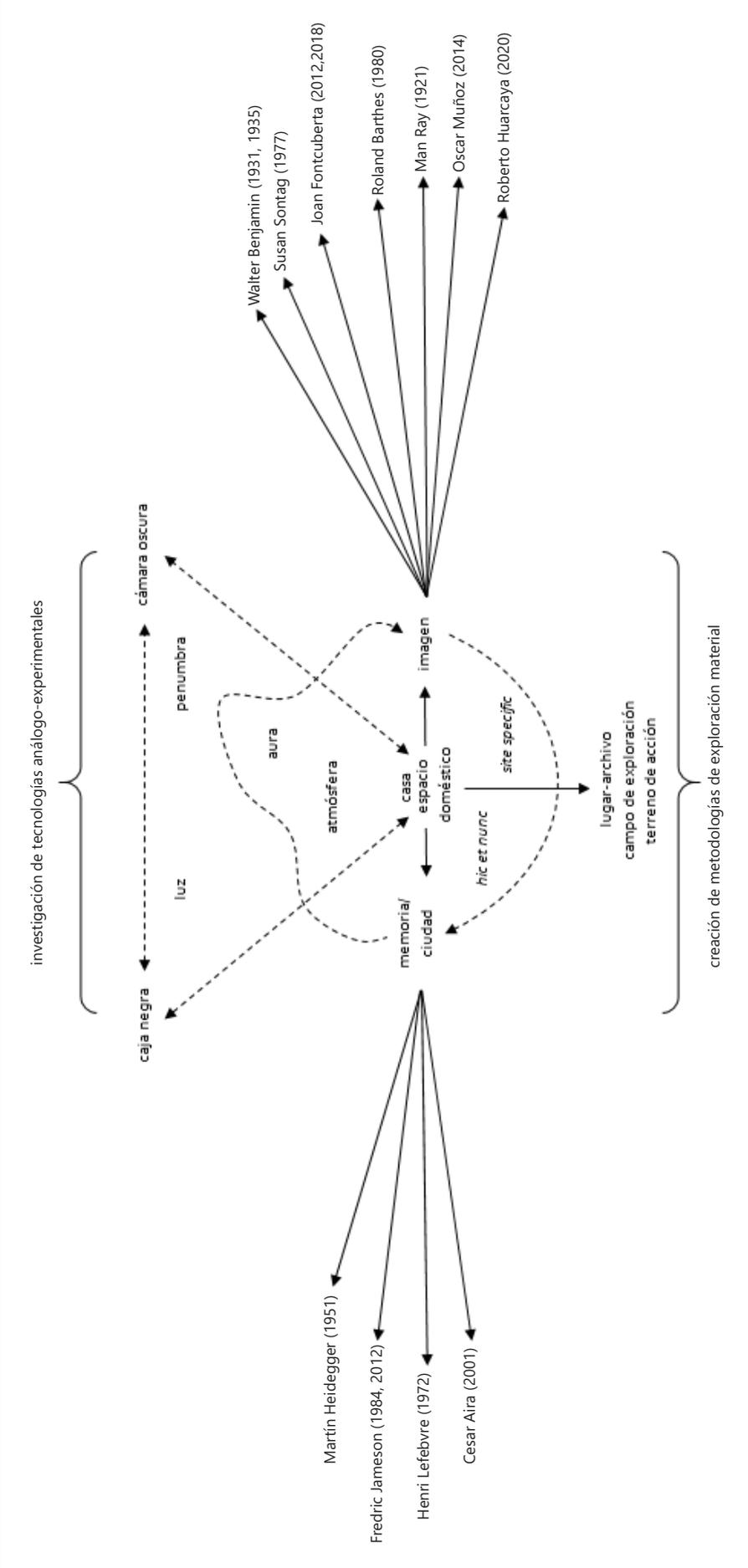
El presente marco teórico parte de tres ejes fundamentales a desarrollar. El primer eje titulado *Revelar el habitar* hace referencia a la construcción de memoria material e inmaterial a través del estudio físico-arquitectónico del territorio y de la apropiación del sujeto que lo habita. Para ello se revisará la relación entre sujeto y espacio urbano desarrollado por Henri Lefebvre (1972), seguido del estudio del espacio habitable bajo los conceptos de cuidar, construir y habitar planteados por Martin Heidegger (1951), pasando finalmente por la tesis de Fredric Jameson (1984, 2012) sobre el sujeto posmoderno frente a su relación con la memoria.

El segundo eje *Imagen-diafragma* se ocupa de la construcción de memoria a través de la imagen, para lo cual se estudiará el rol, soporte y medio de reproducción de esta en la cultura visual moderna y contemporánea, bajo un análisis de los procesos de creación de imágenes analógicas y digitales. Para ello se examinará la ubicuidad de las imágenes digitales y su relación con el sujeto posmoderno según la tesis de Jameson (1984, 2012), seguido del estudio de los procedimientos fotográficos analógicos desarrollado por Walter Benjamin (1931, 1935) y los conceptos de aura de la obra de arte y su relación con el *aquí y ahora* desarrollados por el mismo autor. En este apartado se detallará la relación entre imagen, cámara oscura y caja negra, para lo cual se revisarán las definiciones y procesos asociados a cada uno, incluyendo la definición social desarrollada por Cesar Aira (2001) sobre *caja negra*.

Por otro lado, el tercer eje, *Memoria in situ* busca abordar el concepto de fotografía como *huella-memoria* según la tesis de Joan Fontcuberta (2012, 2018), seguido del análisis de la imagen fotográfica como correlato del término benjaminiano *aquí y ahora*, para lo cual se examinarán las ideas de Susan Sontag (1977) y Roland Barthes (1980), acompañadas por una investigación sobre referentes artísticos y sus respectivos procesos artístico-experimentales. Dentro del ámbito internacional, se estudiarán los *rayogramas* y *solarizaciones* de Man Ray (1921) y los proyectos *Cortinas de Baño* (1985), *Narcisos* (1994), *Aliento* (1995) y *Biografías* (2002) de Oscar Muñoz (2014), y dentro de la escena local, se revisarán los proyectos *La Nave del Olvido* (1994) y *Amazogramas* (2014) realizados por Roberto Huarcaya (2020).

A modo de resumen visual de los referentes y conceptos mencionados en el marco teórico, se ha elaborado un diagrama de procesos teórico-artísticos utilizado para el desarrollo de la presente investigación artística.

Figura 7 (Ver página 30): Galaxia teórico-artística realizada para la presente investigación artística.



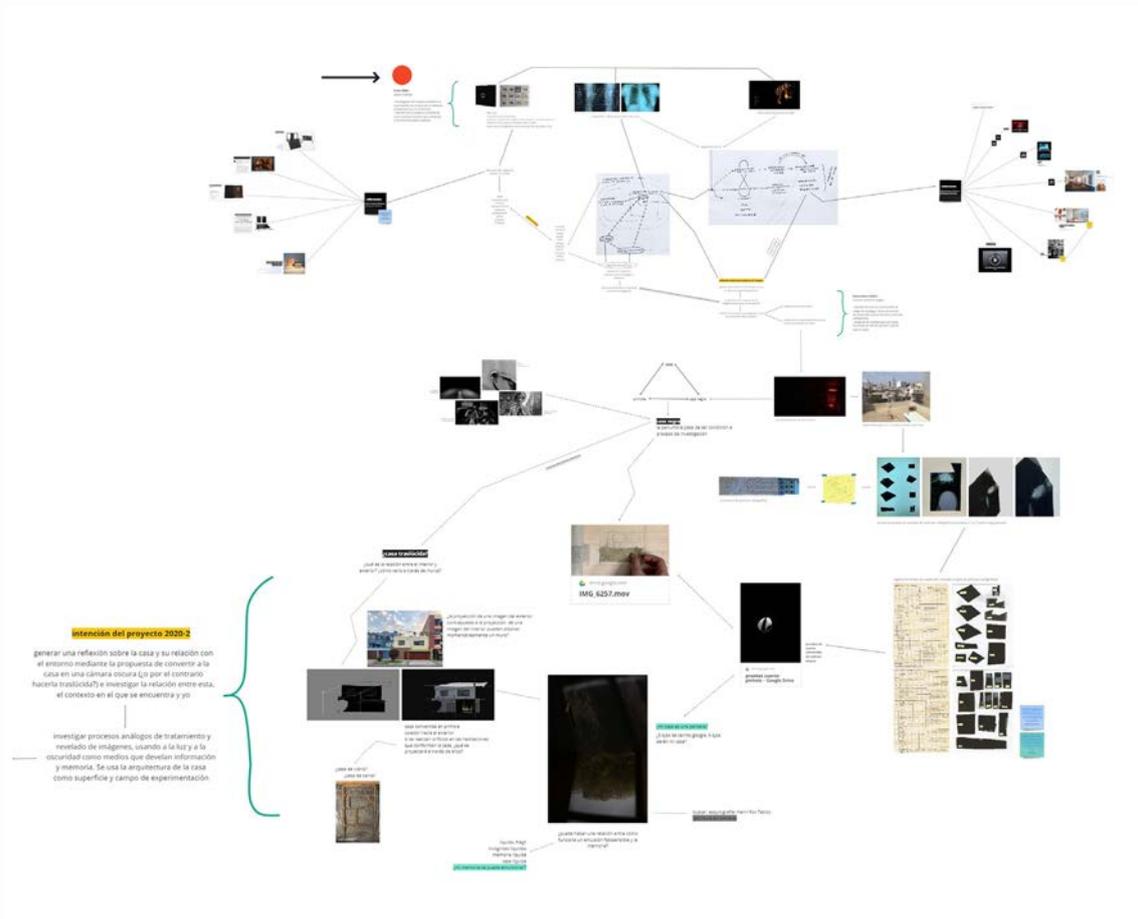
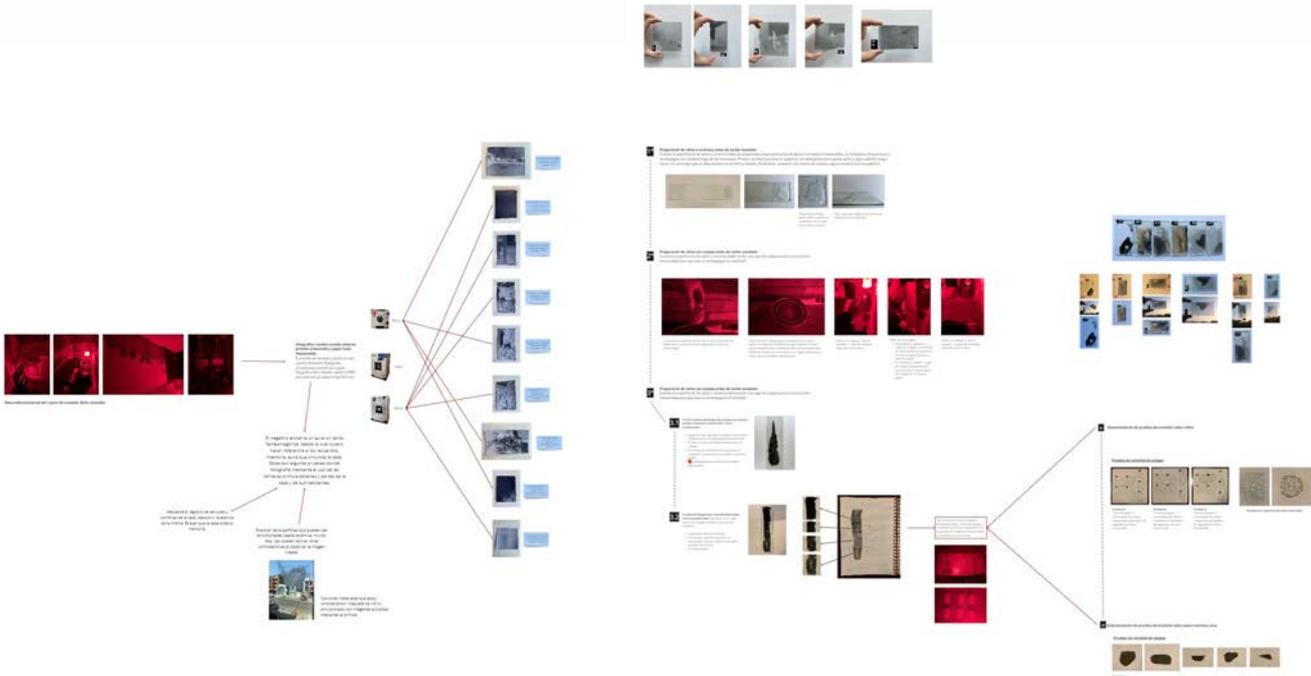


Figura 8 (páginas 31-32): Bitácora virtual sobre el proyecto *Casa Tomada*. Para una mejor visualización se puede ingresar en el siguiente link: https://miro.com/app/board/o9J_kl6dIKw=/



This section contains four distinct panels. The top left panel is a grid of small images, likely representing different stages or types of a process. The top right panel is another grid of small images, possibly showing different views or conditions. The bottom left panel is a table with multiple columns and rows, containing numerical data and text. The bottom right panel is a grid of larger images, showing more detailed views of the objects or processes being studied.

3.1

REVELAR

EL

HABITAR

«Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...»

César Vallejo, *Masa, España, aparta de mí este cáliz*, 1939

Operaciones tan simples como ver el vuelo de un ladrillo entre el barullo de una construcción o salir a jugar pelota en mitad de la pista son ejercicios que se han dejado de observar en Trujillo con la misma frecuencia que antes; acciones que, sin embargo, aún forman parte de la memoria colectiva de los ciudadanos pero que lentamente pasan a la esfera del recuerdo debido a su actual ausencia. Prácticas como estas constituyen una red de procesos que se van articulando y consolidando hasta formar parte de la identidad de un determinado lugar, tanto desde su inclusión en el imaginario colectivo como en el registro físico-arquitectónico presente en el espacio público de la urbe. Visto de ese modo, las paredes y muros que conforman una calle o una vivienda presencian y guardan en sí mismos vestigios físicos e inmateriales de tiempo y de memoria, almacenando información que muchas veces pasa desapercibida por la euforia del presente y su andar fugaz.

Es a partir de entender a la arquitectura como lugar de convergencia de situaciones preteritas y presentes, que registra la historia y memoria de un determinado lugar a manera de un archivo vivo que va nutriéndose del tiempo y del paso de sus habitantes, desde donde surge el

primer eje del marco teórico a desarrollar. En ese sentido, el espacio arquitectónico se presenta como superficie de palimpsesto y diálogo constante entre el presente y el pasado contribuyendo a crear la memoria colectiva con la que está constituida determinada ciudad. En las últimas décadas, sin embargo, se observa que el emplazamiento del mundo de la mercancía y su supremacía en el espacio público urbano ha transformado tanto las relaciones de producción del entorno, así como las relaciones sociales que acontecen en el mismo, desvirtuando ambos procesos hacia el terreno de lo mercantil, alejando la utopía de ciudad como lugar de encuentro colectivo y de creación de ciudadanía.

Basada en el análisis de Henri Lefebvre, la apropiación y capitalización del territorio data desde procesos y tiempos anteriores, remontándose a fines de la Edad Media, época que el autor señala como el inicio de la inserción triunfal de la mercancía, el mercado y los mercaderes en el espacio urbano (1972: 8). En este período, la vida de la ciudad se generaba en torno al emplazamiento del mercado –ocurrido por lo general en torno a la plaza central– convirtiendo a la urbe en un terreno de intercambio entre personas y sus capitales. Lefebvre hace referencia bajo el título de ciudad mercantil a este tipo de concepción del espacio urbano ocurrido aproximadamente en el siglo XIV, en Europa Occidental, donde “el intercambio comercial se convierte en *función* urbana; dicha función ha hecho que surja una forma (o unas formas arquitectónicas y/o urbanísticas), y, a partir de ellas, una nueva estructura del espacio urbano” (1972: 8).

De esa manera, la anterior supremacía del espacio rural se verá emplazada por el funcionalismo y procesos de intercambio de la urbe, lo cual traerá como consecuencia el desplazamiento de la ruralidad hacia los alrededores y límites de la urbe (1972: 9). Con la instauración del mercado como eje que orquesta el lugar, se constituye un nuevo entendimiento del espacio urbano, el cual ya no es considerado como un punto ajeno en la realidad, sino, por el contrario, se vuelve parte del imaginario colectivo como espacio funcional. Según el planteamiento de Lefebvre, la reestructuración del espacio, basada en función-forma-estructura, trae consigo la gestación de la imagen de la ciudad, con la cual llegará posteriormente al territorio europeo la concepción de planimetría entre los siglos XVI y XVII (1972: 9,10). La planimetría contribuirá a dar forma en el imaginario colectivo sobre una imagen de la ciudad, la cual progresivamente irá asumiendo el ámbito comercial como parte del estilo de vida urbano.

A partir de la nueva estructuración del área urbana, se consolida, en un inicio, la calle como espacio donde el intercambio y el espacio colectivo toman vida propia, en la cual convergen la función informativa, función simbólica y función de esparcimiento, noción que, sin embargo, irá siendo gradualmente desplazada por el funcionalismo y mercantilización del espacio (1972: 14-16). La calle –y lo que se puede pensar hoy como espacio público– se convierte entonces en el campo de dominio de las fuerzas productivas, el cual, como menciona el autor, ha transformado al espacio público de las ciudades en una retícula organizada por y para el consumo, donde el tiempo se concibe como tiempo-mercancía producto de una organización neocapitalista de con-

PROCESOS DE LA CIUDAD: VUELO DE UN LAD

04.

RECOGER
RECOGER
RECOGER
RECOGER

LANZAR
LANZAR
LANZAR
LANZAR
LANZAR
LANZAR

LANZAR

LANZAR

LANZAR

LANZAR

LANZAR

LANZAR

ZILLO

LANZAR

LANZAR

AR

LANZAR

LANZAR

CAER

CAER

CAER

CAER

CAER

CAER

CAER RECOGER

CAER RECOGER COLOCAR

RECOGER COLOCAR

COLOCAR COLOCAR COLOCAR COLOCAR

sumo dominante (1970: 15). Lefebvre nombra este fenómeno como lo que puede constituir una colonización del espacio urbano por parte de las fuerzas mercantiles de capitalismo vertical hegemónico, fenómeno que deteriora la concepción del espacio público como lugar de encuentro, opacando la creación real de memoria colectiva y de toma de consciencia de sus habitantes sobre su relación con el mismo. El ejercicio de creación de un espacio público a partir del intercambio social y político por parte de sus habitantes queda disipado dando paso a un territorio limitado a lo funcional, desplazando al espacio público del ejercicio de ciudadanía consciente y activa.

La exposición sostenida hasta el momento sobre la mercantilización del espacio urbano según Lefebvre ha sido realizada con la intención de dar contexto al planteamiento de Martin Heidegger (1951) sobre el habitar, el cual será abordado a continuación. El análisis de la tesis planteada por Heidegger tomará como referencia su texto publicado en 1951, *Construir, habitar, pensar*, el cual detalla la importancia de la habitabilidad en una época de masiva construcción inmobiliaria. Como se verá a continuación, si bien el contexto en el cual fue redactado el escrito toma lugar en una Alemania de la posguerra, las ideas expuestas por Heidegger siguen vigentes para pensar el territorio peruano en pleno siglo XXI.

Construir, habitar, pensar está contextualizado en los años inmediatos posteriores al fin de la II Guerra Mundial, en una Alemania devastada física y económicamente con una urgente necesidad de ser reconstruida. La destrucción del territorio alemán durante el conflicto bélico había derivado en escases de recursos, carencia de empleo, vivienda y alimento, tanto en Alemania Occidental como en Alemania Oriental. Lo que servirá, sin embargo, de punto de partida para contextualizar el texto del filósofo alemán será la estrategia optada por Alemania del Este, que, basada en su régimen socialista, dicta un plan de restauración del sector vivienda basado en la construcción industrializada de conjuntos habitacionales de alta densidad¹. Esto dio como resultado, grandes bloques de vivienda prefabricados y homogéneos producto de la industrialización, reduciendo a su mínima expresión el concepto de habitar, problema que Heidegger consideró pertinente abordar desde la filosofía.

Frente a la falta de viviendas en el territorio alemán, Heidegger sostiene que, más allá de una evidente problemática sobre dónde albergar a la población a la cual el conflicto bélico le arrebató su vivienda, "la auténtica penuria del habitar reside en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar; de que tienen que aprender primero a habitar" (1951: 8). Con esto identifica un problema que, si bien ha sido detonado por las consecuencias traídas por la Segunda Guerra Mundial, tiene una crisis mayor de fondo: la ausente reflexión y toma de consciencia de las personas sobre su habitar y la íntima relación que el habitar mantiene con el construir.

En primer lugar, la tesis de Heidegger sustenta el habitar como condición a la que el ser

1. La República Democrática Alemana (RDA) diseñó el proyecto basándose en un modelo homogéneo de vivienda utilizando grandes piezas prefabricadas de hormigón para su edificación. Si bien en un inicio se consideró un diseño urbanista para el proyecto, a medida que este fue desarrollándose, los referentes de urbanismo moderno –como la filosofía impartida por *Le Corbusier* y la *Bauhaus*– fueron decreciendo en importancia en el plan de construcción (Sáinz 2004: 69).

humano está delimitado desde el momento de su existencia, considerando al habitar como “el rasgo fundamental del ser según el cual son los mortales” (1951: 8). Partiendo de esa premisa, remonta su análisis hacia diversas aristas, considerando dentro de ellas al estudio de la etimología de la palabra en el idioma natal del autor, proponiendo indagar su significado a partir de su relación con el construir. Como el título del texto indica, Heidegger conecta el habitar con el construir como modos de pensar la estancia humana en el territorio, comprendiendo ambos términos en una relación de fin a medio inicialmente, proponiendo entender el habitar como “el fin que persigue todo construir” (1951: 1). Esta idea se puede ilustrar en la ocupación de una vivienda como estancia final del proceso de construcción al cual fue sometida, situación que evidencia la relación de medio a fin sucedida entre ambos términos, donde el construir es el medio para el habitar.

No obstante, en un segundo momento del análisis, el autor opta por expandir la relación de medio-fin propuesta anteriormente y la desarrolla bajo la premisa de estudiar ambos términos como fines del habitar en sí mismos. Es decir, propone pensar el construir no solo como parte del proceso para llegar al habitar, sino como fin del habitar en sí mismo. En palabras del autor, este segundo momento de la tesis sostiene que el “construir no es solo medio y camino para el habitar. El construir ya es, en sí mismo, habitar” (1951: 1). Para llegar a este planteamiento, Heidegger traza la etimología de la palabra construir derivada del alto alemán antiguo, evidenciando la intrínseca relación entre el construir y el habitar, siendo ambos necesarios e imprescindibles en la vida humana.

Para ampliar el desarrollo de la relación construir-habitar, resulta pertinente traer a colación la síntesis traída por Heidegger sobre el estudio etimológico del término construir. Esta consta de tres puntos fundamentales. En primer lugar, se menciona que “el construir es propiamente habitar” (1951: 2), con lo cual, a diferencia del análisis inicial basado en una relación de medio a fin, esta afirmación traza una relación horizontal entre ambos verbos, concibiéndolos a manera de unidad. En segundo lugar, enfatiza el habitar como condición intrínseca de la existencia humana, sosteniendo que “el habitar es la manera en que los mortales son en la tierra” (1951: 2). Hasta el momento, ambas perspectivas del construir-habitar hacen evidente la inseparable relación que coexiste entre ellos, donde el autor destaca ambos términos como estado inseparable de los seres humanos, los cuales les permite crecer y desarrollarse. A diferencia del planteamiento genérico sostenido en las dos primeras ideas, en el último punto, Heidegger identifica en el construir-habitar dos nociones puntuales, donde: “el construir como habitar se despliega en el construir que cuida –es decir: que cuida el crecimiento– y en el construir que levanta edificios” (1951: 2).

En línea con el estudio etimológico mencionado, el último punto sostiene que el ser humano se afirma a sí mismo mediante su habitar en el mundo, conviviendo con el construir tanto en el sentido de cuidado como de producción. En primer lugar, resulta importante detenerse a desarrollar construir en sentido de abrigar y cuidar. Este primer significado abre paso a meditar el construir como acción primaria característica de los seres humanos, la cual emerge a manera instintiva frente a la fragilidad con la que el ser humano nace. El acto de abrigar y cuidar se gesta de la necesidad de protección y refugio, idea que se expondrá tomando como ejemplo al espacio

primario de refugio humano, la casa, a modo de almácigo. Tanto la casa como el almácigo son espacios primarios que cuidan en tanto protegen y conservan la vida que germina en su interior, siendo testigos omniscientes de su proceso y desarrollo. Ambos existen a medida que permiten el habitar de la vida que crece en su interior, siendo no solo una construcción tangible sino también psicológica, permitiendo la introspección, intimidad y cuidado que supone un espacio de abrigo. En ese sentido, apelando a la condición instintiva de protección característica de los seres humanos, se da el construir para cuidar.

Por otro lado, se encuentra el construir para producir, el cual, desde una perspectiva ligada hacia lo funcional, plantea su enfoque hacia la materialización y edificación de obras arquitectónicas. Esta noción se basa en la construcción de arquitecturas como la base tangible que permite el habitar, espacio físico que acompaña y permite el desarrollo humano introspectivo detallado anteriormente. A partir de entender de manera orgánica ambas perspectivas del construir, se evidencia que su esencia consiste en el dejar habitar (1951: 8), el espacio arquitectónico abraza a los habitantes que viven dentro del mismo, dando paso al intercambio afectivo y de conocimiento, así como permite la creación de un espacio colmado de experiencias y memoria. Así como la noción de cuidado y abrigo, la producción de edificaciones y vivienda adquiere un valor fundamental para la vida humana, donde la arquitectura adquiere un rol protagonista. A manera de registro latente, las construcciones arquitectónicas albergan en sí mismas memoria e información sobre el habitar, dando paso a la creación de una historia colectiva en la cual convergen simultáneamente el construir en el sentido de abrigo y de producción.

Según lo expuesto hasta el momento, pensar en el habitar debe ser la base de todo construir. Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, la época en la que fue redactado *Construir, habitar, pensar* tenía como prioridad dar vivienda a gran parte de la población alemana que se había quedado sin ella debido al conflicto bélico; en términos de Heidegger, se priorizó el construir para producir más que el construir para abrigar. A diferencia del urgente contexto de reconstrucción devenido de la guerra, ahora, en pleno siglo XXI, nos encontramos en un entorno distinto, donde el construir para producir es causado por un feroz mercado inmobiliario más no por un contexto de urgencia. Resulta importante entonces cuestionarse si, ahora, en medio de un contexto de confinamiento –impuesto por el gobierno como medida para frenar la emergencia sanitaria por la Covid-19 en el país–, hemos aprendido a construir para habitar o si es aún una labor pendiente.

Si basamos el análisis en la antigua normalidad, se puede observar que la visión planteada por el autor queda relegada frente a la imperante construcción inmobiliaria desarrollada en el país durante los últimos años. La escasa toma de consciencia del habitar se ve reflejada en el cambio de significado atribuido al término casa. Para desarrollar esta idea, se tomará como referencia a la ciudad de Trujillo con el objetivo de contextualizar el análisis y el proyecto artístico que será sustentado más adelante. Si bien es cierto, desde el inicio de la presente investigación, cada vez que se ha hecho referencia a Trujillo, se ha sostenido una mirada nostálgica basada en el recuerdo y en la experiencia personal de haber nacido y crecido en ella, a partir de este momento, esta actitud

migrará hacia una postura crítica que examinará la progresiva presencia con la que el mercado inmobiliario ha ido desvirtuando el concepto de habitabilidad, priorizando una noción superficial del término.

A diferencia de décadas atrás, donde la construcción y configuración espacial de una vivienda apuntaba hacia la estabilidad y solidez, siendo concebida como espacio duradero que pasaría a modo de bien de generación en generación, hoy, esa relación se encuentra distorsionada. Planificar la construcción de una vivienda desde los cimientos, estructuras y acabados migró desde ser una actividad normal a cargo de los futuros dueños de la casa a convertirse en tarea de una compañía inmobiliaria, consecuencia directa del mercado inmobiliario, el cual ha especulado y definido el precio del suelo, transformándose en el nuevo agente que organiza y define el tamaño, distribución y condiciones de las nuevas viviendas contemporáneas en la ciudad. En ese sentido, la noción planteada por Heidegger sobre construir en el sentido de cuidar y dejar habitar, se ve opacada por la ambición del mercado capitalista neoliberal que, ingeniosamente, construye para vender un estilo de vida enmascarado en el proyecto de una vivienda, definiendo así, la manera de habitar y el perfil de los habitantes. De esta manera, el sentido primario de construir para habitar y cuidar se ve tergiversado por un mercantil concepto de construir para vender-imponer determinados estilos de vida mediante la construcción de inmuebles estrechos y estandarizados.

El significado de casa se tiñe más que nunca de imágenes creadas por el mercado que compiten por encontrar una estética atractiva para el futuro residente, creando conceptos de casas exclusivas y, sin embargo, carentes de singularidad. El concepto de casa sólida y percedera que forma parte de un tejido urbano tradicional y colectivo se quiebra, como menciona Fredric Jameson (1984) con la llegada del modernismo, al cual "se le atribuye la destrucción del tejido urbano tradicional y su antigua cultura vecinal (mediante la separación radical del nuevo edificio utópico modernista de su contexto) ..." (1984: 1). Basado en el estudio de la posmodernidad, parte de la tesis de Jameson alude a la precaria noción de temporalidad como característica del sujeto posmoderno, la cual es influenciada por la hiperrealidad de las representaciones que consume. A continuación, se desarrollará este argumento junto a algunos rasgos característicos de la tesis de la posmodernidad desarrollada por el autor, con el objetivo de brindar una noción del contexto actual sobre el cual se pueda reflexionar posteriormente sobre la vigencia de las ideas del construir-habitar traídas por Heidegger.

Recordando la relación entre la posmodernidad y el pasado recogida por Jameson (1984), es por causa de la desaparición del sujeto individual y con este la desaparición del estilo propio –o sello personal–, que la producción cultural posmoderna se potencia de *pastiches*. Cabe resaltar el significado del término pastiche para poder relacionarlo con el análisis de Jameson sobre la crisis de temporalidad posmoderna, el cual abordaremos más adelante como consecuencia indirecta de la mercantilización inmobiliaria. El pastiche –término utilizado en el campo de la literatura, cine y otras artes– es definido por el autor como "...la imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrático; es una máscara lingüística..." (1984: 10), una apariencia que pretende simular lo que no es mediante la copia de un estilo pretérito o en desuso. Según el filósofo estadounidense, el

pastiche se ocupa de recuperar la representación estética de un pasado fragmentado y borroso, apoderándose de la producción cultural debido al fallo en la memoria histórica presente en el sujeto posmoderno. Por consiguiente, "...los productores de la cultura sólo pueden dirigirse ya al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que hoy es global." (1984: 10).

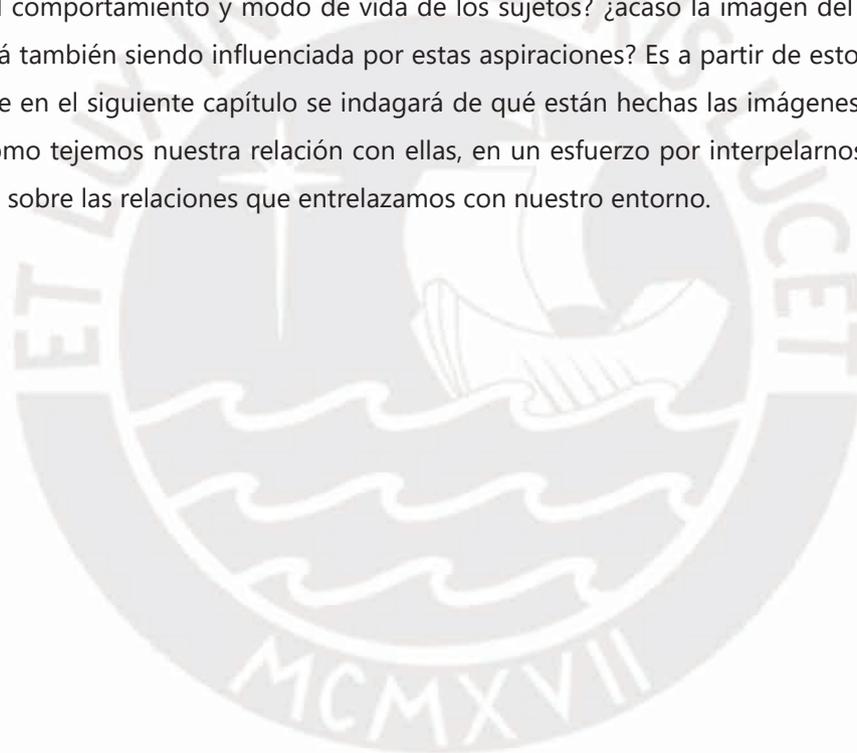
La diferenciación entre un tiempo pasado y su re inserción a modo de pastiche en la cotidianeidad de un sujeto que convive todo el tiempo rodeado de representaciones –en tanto formas de mercancía– complejizan su relación inmediata con el presente y los objetos que lo circundan, trayendo como resultado la imposibilidad de tener una experiencia real y sincera con el presente (Jameson 1984: 11-12). El historicismo reflejado sobre todo en la arquitectura, en las industrias artísticas que ponen de moda la renovación de estilos pretéritos y en general en todas las corrientes culturales que reviven copias de reproducciones estéticas pasadas, reflejan el problema de temporalidad en la que vive el sujeto posmoderno. Bajo esta postura, cabe resaltar el enfoque presente en la teoría situacionista frente a las formas mercantiles de representación, el cual critica radicalmente la abstracción de procesos y mercantilización de medios impartidos por las fuerzas dominantes del modelo económico, apelando a que estos contribuyen a la creación de una sociedad del espectáculo pasiva y ausente de realidad. En relación a la ubicuidad del pastiche repartido en la cultura del espectáculo estudiada por la teoría crítica del proyecto situacionista y especialmente alineado con el pensamiento de Guy Debord, Jameson menciona lo siguiente:

"Aun así, esta omnipresencia del pastiche no es incompatible con un cierto humor, ni está exenta de pasión: es, como poco, compatible con la adicción con ese apetito único en la historia, que tienen los consumidores de un mundo transformado en meras imágenes de sí mismo, apetito de pseudoacontecimiento y "espectáculos" (dicho en términos situacionistas). Para tales objetos podemos reservar la concepción de Platón del "simulacro", la copia idéntica de la que jamás ha existido un original. Muy coherentemente, la cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el recuerdo del valor de uso, una sociedad donde, como ha observado Guy Debord en una frase extraordinaria, "la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación de la mercancía (La sociedad del espectáculo)" (Jameson 1984: 10).

La imitación de estilos del pasado y la mercancía convertida en representación visual consumida por un sujeto con precaria noción de su tiempo dan como resultado una sociedad poco consciente de las representaciones que consume y del modo en que lo hace. El capitalismo tardío, en línea con el autor, se percibe como una época donde la forma-mercancía domina el arte, la cultura, el modo de vida y todo lo que consumimos y donde el mercado está "tan profundamente culturizado por la publicidad y las imágenes, que resulta imposible afirmar si estamos consumiendo una imagen o un objeto material" (Jameson 2012: 22-23). En ese sentido, el enfoque

planteado por Jameson sobre la imagen como forma-mercancía se relaciona estrechamente con lo mencionado líneas atrás sobre la imagen de un estilo de vida predeterminado impuesta por el mercado inmobiliario con el fin de vender tipos específicos de inmuebles. El concepto de habitar introducido por Heidegger queda disipado y comercializado a modo de mercancía por el mercado inmobiliario, el cual ofrece la posibilidad de conseguir determinados modos de habitar mediante la adquisición de inmuebles estandarizados y prefabricados. De esa manera, se desvirtúa el habitar entendido como construcción íntima, dando paso a una interpretación del término que degrada la toma de consciencia e introspección entre el ser humano y su entorno. A pesar de haber centrado el análisis sobre la imagen como construcción social y mercantil a partir de lo observado en la ciudad de Trujillo, este, desde una escala macro, pretende reflexionar sobre cómo –en términos de Heidegger– se ha relegado el construir para habitar.

Llegado a este punto, y en relación a las reflexiones mencionadas, surgen interrogantes como ¿de qué están hechas las imágenes que consumimos sino de aspiraciones capitalistas que delimitan el comportamiento y modo de vida de los sujetos? ¿acaso la imagen del espacio doméstico está también siendo influenciada por estas aspiraciones? Es a partir de estos cuestionamientos que en el siguiente capítulo se indagará de qué están hechas las imágenes que consumimos y cómo tejemos nuestra relación con ellas, en un esfuerzo por interpelarnos y hacernos conscientes sobre las relaciones que entrelazamos con nuestro entorno.



3.2

IMAGEN -

DIAFRAGMA

«La Fotografía se convierte entonces para mí en un curioso *médium*, en una nueva forma de alucinación: falsa a nivel de percepción, verdadera a nivel del tiempo: una alucinación templada de algún modo, modesta, dividida (por un lado «no está ahí», por el otro «sin embargo, ha sido efectivamente»): una imagen demente, barnizada de realidad.»

Roland Barthes, *La Cámara Lúcida*, 1980.

Pensar el soporte de reproducción de imágenes en una época donde estas se han convertido en un componente omnipresente en la vida cotidiana contemporánea, involucra reflexionar sobre la inmediatez y los medios con los que producimos y reproducimos imágenes en pleno siglo XXI. Si bien el predominio de los medios digitales es evidente en nuestra contemporaneidad, este se ha potenciado debido a la introspección traída por el estado de confinamiento impuesto por la emergencia sanitaria de la Covid-19, el cual ha evidenciado la ubicuidad de los mismos al permitir a sus usuarios tener un acceso inmediato a todo –o a casi todo– requiriendo cada vez menos esfuerzo humano. Recordando la tesis de Jameson abordada anteriormente sobre la crisis de historicidad característica del sujeto posmoderno, este capítulo iniciará analizando la influencia de la imagen digital en el lenguaje posmoderno de la nostalgia, noción que servirá para desarrollar posteriormente el concepto de ubicuidad característico de los medios digitales.

El filósofo estadounidense se apropia del término nostalgia –extraído originalmente de la película nostálgica o *mode rétro*– para definir al lenguaje artístico que recupera el pasado en términos estéticos (Jameson 1984: 10). Basado en un exhaustivo análisis de películas y novelas

estadounidenses que abordan el lenguaje de la nostalgia, Jameson afirma que la imagen producida en ellas contribuye a la crisis de historicidad al construir una representación falsa del pasado y tomarlo únicamente como referente estilístico (1984: 11). Como consecuencia, la crisis de historicidad quiebra la relación entre el pasado y el tiempo histórico mediato, creando, por el contrario, un *loop* de pastiches plasmados a manera de imágenes en una mezcla abisal entre la representación estética del pasado –que afirmamos como real– y la realidad. Es a partir de la reproducción estética pasada y de su acoplamiento en el tiempo histórico real que la noción de temporalidad se desvirtúa, dando paso, en términos de Jameson, a la imposibilidad de experimentar la historia de manera consciente:

“Esta aproximación al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro, o del pastiche del pasado estereotípico, dota a la realidad actual y al carácter abierto de la historia presente del hechizo y la distancia de un brillante espejismo. Pero este hipnótico modo estético surgió a su vez como síntoma preciso del declive de nuestra historicidad, de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo” (Jameson 1984: 12).

El análisis de Jameson concluye una precaria noción de temporalidad posmoderna, así como propone pensar el medio a partir del cual se construye el lenguaje nostálgico y, como se expuso en el final del capítulo anterior, de la abstracción: la imagen digital. La crisis de temporalidad posmoderna sustentada por Jameson, servirá a modo de insumo para analizar la ubicuidad de la imagen digital, término que hace referencia a la capacidad de la imagen de estar presente simultáneamente en distintos tiempos, lugares y medios, debido su capacidad de reproductibilidad. La imagen digital a diferencia de la imagen obtenida bajo tecnología análoga se desliga de dos componentes fundamentales –que en gran parte alimentan la crisis de historicidad posmoderna– carecen de tiempo y espacio. Para desarrollar esta idea, se procederá a mencionar brevemente algunas características fundamentales de la imagen digital, las cuales posteriormente serán contrapuestas con las presentes en las imágenes análogas, con el fin de estudiar la repercusión y vigencia de cada una en la cultura visual contemporánea.

Para empezar, la imagen digital carece de un sentido espacial, en tanto es una representación carente de materia. Si bien la ausente fisicidad de la representación permite expandir su campo de reproducción y distribución al tratarse de una sumatoria de píxeles cargados de información, impide, al mismo tiempo, su interacción con todos los sentidos. El tacto, el olfato y el gusto quedan relegados para la tecnología análoga, siendo la vista y el oído los únicos sentidos a través de los cuales se puede concebir una experiencia con el formato digital. A pesar de ello, las ventajas resultadas del progresivo perfeccionamiento tecnológico digital son innumerables y continúan desarrollándose incesantemente, logrando configurar una experiencia cada vez más real entre la imagen y el espectador, incrementando la capacidad de manipulación y alteración de la imagen digital.

Como consecuencia, el concepto de verdad de la imagen digital entendido a modo de registro y documentación de un tiempo y espacio específico se pierde al tener la posibilidad de ser manipulada, desvaneciendo el correlato entre esta y el mundo real, creando representaciones ausentes de profundidad y densidad del tiempo y el lugar al que pertenecen. La carencia de un soporte físico acompaña esta superficialidad, dando como resultado una imagen que aparenta ser lo que no es, una imagen-pastiche. En ese sentido, la abstracción que recubre la imagen digital establece una experiencia profana entre el sujeto y su representación con el mundo real; la distancia concebida entre las representaciones y la realidad se desvirtúa dando paso a un concepto de imagen carente de realidad. Retomando las ideas de Jameson, es debido a ello, que el sujeto posmoderno vive inmerso en un mundo que "...pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con convertirse en una piel lustrosa, una ilusión estereoscópica, una avalancha de imágenes fílmicas sin densidad" (1984: 18).

Ahora bien, la ausencia de temporalidad y espacialidad de la imagen digital puede ser también una forma de pensar nuestra contemporaneidad. Desde esta perspectiva, cabe resaltar el trabajo del artista canadiense Jon Rafman, quien expone esta posibilidad en *You, The World and I* (2010) y en *9 eyes* (2008), proyectos artísticos donde se cuestiona si es posible conocer cómo es la percepción que tenemos del mundo a través de estar inmersos en los medios digitales. Para ello, toma como referencia –en ambas obras– la mirada que ofrece el vehículo Google, el cual a través de nueve cámaras registra de manera automática calles y autopistas en todo el mundo. La mirada que plantea Rafman sobre cómo nos aproximamos a los medios, nos permite mirar desde el otro lado de la pantalla la relación que tejemos con las imágenes y con los *mass media*, adentrándonos en la aventura de la ubicuidad abstracta que estos nos presentan, proponiendo volver a descubrirnos a través de estos.

Hasta el momento se han examinado las características de las representaciones digitales partiendo del desligue de su temporalidad y espacialidad como concepto que influencia la relación que tejen con la realidad. Retomaremos esta idea luego de estudiar la imagen análoga y su relación con el espacio y tiempo, con la intención de realizar, posteriormente, un cuestionamiento sobre cómo las imágenes influyen la relación con nuestra memoria real. Para ello, en el siguiente apartado, se desarrollarán los conceptos de autenticidad, *aquí y ahora* y aura traídos por Walter Benjamin (1931, 1935) bajo un análisis de los medios de creación de imágenes análogos y digitales.



Figura 10: RAFMAN, Jon. 2010. *You, The World and I*. [video]. Consulta: 2 de junio de 2021.
<http://youtheworldandi.com/>

Video / 6:24 min.



Figura 11: RAFMAN, Jon. 2008. *9 Eyes* [video]. Consulta: 2 de junio de 2021.

<https://9-eyes.com/page/5>

Imagen extraída del sitio web *9 Eyes*, creado por el artista Jon Rafman, el cual recoge imágenes de la plataforma *Street View*, capturadas por el vehículo de Google.



Figura 12: RAFMAN, Jon. 2008. *9 Eyes* [video]. Consulta: 2 de junio de 2021.

<https://9-eyes.com/page/5>

Imagen extraída del sitio web *9 Eyes*, creado por el artista Jon Rafman, el cual recoge imágenes de la plataforma *Street View*, capturadas por el vehículo de Google.

3.2.1

ESPACIO,

TIEMPO

Y MAGIA

Como se puede observar en *Arte y utopía*, ensayo introductorio a cargo del filósofo ecuatoriano Bolívar Echevarría realizado para la reedición de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*², Benjamin consideraba que el arte de su época se encontraba en un periodo de plena transformación a raíz del progresivo desarrollo de las técnicas de reproducción vigentes en su época, contexto donde escribe *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Nos detendremos a comentar algunos conceptos clave del ensayo realizado por Walter Benjamin, con el objetivo de contraponerlos posteriormente con las ideas citadas por Jameson sobre los medios digitales.

Resulta importante contextualizar el escrito a mediados de los años treinta, circunscrito en un periodo en que las técnicas de reproducción estaban empezando a desarrollarse. Como Benjamin menciona a inicios del texto, la xilografía, el aguafuerte y la que seguidamente será el detonante de revolución para pensar la reproductibilidad, la litografía, eran técnicas de reproducción provenientes al grabado en desarrollo. La litografía, a diferencia de las técnicas de grabado precedentes, permitió un nivel de reproducción masivo, a partir del cual "la gráfica fue capaz de acompañar la vida cotidiana, ofreciéndole ilustraciones de sí misma" (Benjamin 2003: 40). Asumiendo una tecnología de reproducción más compleja, la creación de la fotografía análoga o argéntica reemplazará posteriormente a la técnica litográfica, apuntando hacia un mayor número y alcance de reproducciones. Antes de ahondar en las características de la imagen fotográfica, es necesario desarrollar en primer lugar los conceptos de aura, *aquí y ahora* y reproductibilidad desarrollados por el autor.

2. El ensayo *Arte y Utopía* a cargo de Bolívar Echevarría está incluido a modo de prólogo en la reedición de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* publicado por la Editorial Itaca en el año 2003, publicación cuya primera edición data de 1936.

Empezaremos con la definición de aura de la obra de arte, sobre la cual el filósofo alemán dice lo siguiente: "Pero ¿qué es, en definitiva, el aura? Una particular trama de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar." (Benjamin 2011: 32-33). Benjamin hace referencia al fenómeno aurático que recorre la obra de arte como un acontecimiento metafísico entre la obra y el espectador, el cual se puede dar en cuanto la obra de arte es única en tiempo y espacio. La autenticidad y la singularidad son parte de la obra de arte aurática, la cual si fuera reproducida perdería lo que Benjamin llama valor de culto, valor intrínseco a la misma y, por lo tanto, irremplazable. En relación a la tesis de Benjamin sobre el fenómeno aurático de la obra de arte, Echevarría complementa lo siguiente:

"El aura consiste en el carácter irreplicable y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado" (Echevarría 2003:16)

Desde este enfoque, se puede concluir que la reproducción técnica de la obra de arte carece de unicidad, es, por el contrario, una copia material carente de aura y autenticidad; según Echevarría, para Benjamin, la obra de arte –entendiéndola como rodeada de aura y de valor de culto– ha sido relegada por una obra de arte profana que da prioridad a la experiencia estética del espectador³. Denomina bajo este último término a la obra de arte que puede ser reproducida y reinterpretada una variedad de veces, como es, por ejemplo, la obra de arte musical. Esta última, a diferencia de la obra de arte aurática, está destinada a la reproducción y al placer de la experiencia estética y sensorial. En ese sentido, el valor aurático queda relegado, lo cual no quiere decir que la obra esté en un nivel mayor o menor que la anterior, sino que cada una consta de distintos fines.

A modo de ilustrar lo planteado por Benjamin sobre el valor de exposición, Echevarría realiza un símil entre lo que el despliegue de la experiencia estética es para la obra reproducible como lo que el habitar es para la obra de arte arquitectónica. Presenta el concepto del habitar como acción que se renueva constantemente dando paso a una reproducción infinita del espacio arquitectónico; es el habitar lo que permite que el espacio sea un palimpsesto de escenarios y situaciones producidos por sus habitantes. En palabras de Echevarría, "no es posible habitar la obra de arte arquitectónica sin reactualizar en ella ese que podría llamarse su "estado de partitura", en

3. Cabe resaltar que Benjamin marca una diferencia entre la reproductibilidad manual y la reproductibilidad técnica, donde la primera deteriora la autenticidad de la obra de arte aurática, mientras la segunda la abstrae por completo. Sobre ello menciona lo siguiente: "Mientras lo auténtico mantiene su plena autoridad frente a la reproducción manual, a la que por lo regular se califica de falsificación, no puede hacerlo en cambio frente a la reproducción técnica" (2003: 43). La diferencia radica en que la reproducción técnica es independiente de su original y puede multiplicar el número de copias hasta exhibirlas masivamente. Ambos procesos de reproducción, aunque, aparentemente no alteren la obra de arte, desvalorizan el componente aurático y su *aquí y ahora*, y, por ende, su autenticidad.

el que, como la música, ella también, paradójicamente, está siempre, pre-existiéndose" (2003: 17) .

Según lo planteado hasta el momento, el aura de la obra de arte es parte de la misma, en tanto la obra de arte es auténtica y singular. Ahora bien, existe un segundo componente fundamental para entender el concepto de autenticidad de la obra de arte, este es el término benjaminiano de *hic et nunc*, expresión latina que significa *aquí y ahora*. Como su mismo nombre señala, el *aquí y ahora* de la obra de arte hace referencia a "su existencia única en el lugar donde se encuentra" (2003: 42), es decir, es testimonio único de su espacio y tiempo, y, por lo tanto, testimonio histórico. Benjamin desarrolla el concepto de *aquí y ahora* presente en la obra de arte como condición no reproducible, debido a que la reproducción carece precisamente de ese componente metafísico en el que convergen espacio, tiempo y magia. Seguiremos desarrollando este concepto a través de su relación con la fotografía análoga, para lo cual se incluirá como referencia la reedición publicada por la editorial Casimiro en el 2011 del ensayo *Breve historia de la fotografía*, redactado por Benjamin en 1931.

En principio, cabe recalcar que el autor distinguió en la fotografía análoga el punto máximo de valor de exhibición, siendo una técnica que a medida que se fue desarrollando potenciaba su condición de reproductibilidad:

"La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo "sentido para lo homogéneo en el mundo" ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que se manifiesta como único" (Benjamin 2003: 48).

Sin embargo, más allá de pensar el medio fotográfico desde su evidente condición de reproductibilidad, es preciso mencionar algunas condiciones sobre los inicios de este, las cuales ahondan en el concepto *de aquí y ahora*, otorgándole autenticidad y valor aurático a las primeras imágenes fotográficas, así como un correlato directo con el tiempo y espacio en que fueron creadas. Esto se puede observar, según Benjamin, a medida que, en la fotografía análoga, resalta "la determinación técnica del fenómeno aurático" (2011: 27), afirmación que nos servirá para detallar las características de los inicios de la creación de imágenes análogas.

Sobre todo, en sus inicios –haciendo referencia a inicios del siglo XIX con las exploraciones de Niepce y Daguerre– la dimensión de técnica y conocimientos implicados para realizar una fotografía análoga involucraba una cantidad sustancial de tiempo y experiencia, a diferencia de la creación de imágenes inmediatas reproducidas por los medios digitales contemporáneos. La tecnología análoga de creación de imágenes compromete el desarrollo de una investigación compleja y constante al cual el fotógrafo debe dedicar gran parte de su vida: el estudio de la luz natural de la zona geográfica en que se encuentre, la medición del tiempo de exposición según la cantidad de luz del lugar, conocer el funcionamiento de la cámara y discernir –dependiendo de la dirección de la luz– cuál es la mejor ubicación y posición para realizar una fotografía, son solo algunas de las condiciones que son necesarias manejar para la captura de una imagen, sin

mencionar las condiciones técnicas requeridas como son el acondicionamiento de un cuarto de revelado fotosensible, la construcción de las cámaras artesanales con los cuales se realizarán las primeras fotografías, el estudio alquímico empleado para el revelado y fijado de imágenes, entre otras. El conocimiento y la destreza técnica del fotógrafo es primordial en el quehacer fotográfico, al tratarse de una disciplina con condicionamientos técnicos complejos y rigurosos procesos de tratamiento de imágenes que van desde el estudio de la luz de determinada zona geográfica, hasta procesos químicos de procesado y tratamiento de imágenes.

Todas las características e implicaciones mencionadas, entre otras más, son requeridas para realizar una fotografía análoga y constituyen el predominio técnico al que Benjamin le atribuye el condicionamiento del fenómeno aurático. En ese sentido, a pesar de ser potencialmente reproducida, la fotografía análoga abriga aún una noción de singularidad y de relación directa con el tiempo y espacio en el que fue tomada. La importancia del instante vivido, los minutos a obturador abierto junto a todos los complementos técnicos mencionados, condicionaban al fotógrafo y a la persona retratada a vivir su temporalidad contribuyendo a condensar su *aquí y ahora*. Sobre ello, Benjamin expone que:

“No obstante el saber hacer del fotógrafo, no obstante la afectada actitud de su modelo, el espectador siente la irresistible necesidad de escrutar la imagen en busca del más mínimo destello de azar, de aquí y ahora, con que la realidad, por así decir, quemó de cabo a rabo su carácter de imagen; la necesidad de encontrar ese lugar invisible en el que aún hoy, en ese minuto visible pero ya lejano, el futuro anida, de manera tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo. Porque la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta, primero, porque, en lugar de un espacio conscientemente predispuerto por el hombre, aparece un espacio tramado de inconsciente” (2011: 15-17).

Desde esa perspectiva, la fotografía análoga es auténtica y está rodeada de su *aquí y ahora*, fenómeno metafísico viabilizado por el tratamiento técnico al cual es sometida, proceso que otorga a la imagen fotográfica un sentido de temporalidad fidedigno, presentándola como huella testimonial del tiempo y espacio en que fue realizada. A diferencia de la perceptible homogenización de las representaciones en el mundo contemporáneo, los inicios de la fotografía análoga prescinden de la capacidad de alteración y de masiva reproducción, potenciando su unicidad y su sentido aurático, contemporáneamente perdidos. Como se ha podido observar, la técnica de procesado análogo involucra poner en valor la experiencia, técnica y tiempo que esta implicó en sus inicios, factores considerados secundarios con la llegada de reproducción digital. Recordando la tesis de Jameson sobre la inestable noción de temporalidad del sujeto posmoderno, se puede argumentar que esta es influenciada por la falta de autenticidad de las representaciones que lo rodea, en tanto son –en términos benjaminianos– desprovistas de su *aquí y ahora* al tener la

posibilidad de estar simultáneamente en distintos lugares y tiempos, factor que contribuye a la destrucción de su aura.

La velocidad con que las nuevas tecnologías imponen utilizar los objetos que nos circundan ha desplegado euforia en la inmediatez del uso, más un desconocimiento y desinterés por conocer sus procesos y funcionamiento, quedando condicionados por los mismos. La constelación de procesos abstractos bajo la que estamos sumergidos es consecuencia directa de la predominancia de un mundo orquestado por la abstracción de imágenes que han envuelto al ser humano en una especie de burbuja aislada e inconsciente de los procesos que suceden a su alrededor. En *La Utilidad del Arte*, Cesar Aira (2001) aborda esta reflexión, bajo la metáfora de percibir a manera de *caja negra* el modo en que una sociedad acostumbrada plenamente al uso de las mercancías se ha subsumido en un ciego desinterés por conocer y cuestionarse cómo funciona lo que consume. La incapacidad de desarmar –en palabras del autor– “hasta la última tuerca” los objetos, máquinas y aparatos que nos circundan es el resultado de la abstracción de procesos que acontecen en el capitalismo tardío.

Aira recuerda tiempos modernos de *bricoleurs* domésticos y máquinas análogas posibles de desempeñarse y desmontarse hasta su último aliento. La durabilidad y permanencia de una máquina acompañaba toda –o casi toda– la vida de quien la había adquirido, llegando a pasar incluso a la siguiente generación. La vida larga y laboriosa de los objetos fundaba una relación confiable con sus usuarios y en caso dejaran de funcionar, había al menos una idea de cómo repararlos o modificarlos. Había una técnica, un *know how*, una noción y aún más importante, un conocimiento adquirido por la experiencia otorgada por comprender cómo funcionan las cosas. En ese sentido, si bien la imagen desplegada en un ordenador posibilita explotar el formato digital, opaca los procesos bajo los cuales fue creada, abstrayendo a su usuario de su entendimiento.

Aira acude a la figura de la *caja negra* para describir los procesos de abstracción llegados con la era digital, los cuales encapsulan las técnicas derivadas de una vida dedicada al conocimiento y profesionalización, creando usuarios cada vez más dependientes hacia los artefactos que los rodean. Asimismo, hace referencia a los procesos sociales, económicos y culturales como *cajas negras*, recurriendo a la metáfora para señalar el desconocimiento humano sobre el manejo de las máquinas, objetos y procesos en la sociedad digital contemporánea, concluyendo que, al igual que el dispositivo de grabación desconoce su contenido, el mundo contemporáneo ha dejado de conocer el funcionamiento de los procesos que sucede en el mismo. No obstante, cabe mencionar que el autor deposita cierta esperanza en el arte como des-articulador de las *cajas negras*, refiriéndose a la práctica artística como un proceso genuino de exploración y descubrimiento, que, mediante un conjunto de conocimientos adquiridos, desarma la dinámica de *caja negra* cerrada e individualista contemporánea.

Partiendo de la metáfora utilizada por Aira, cabe mencionar que al igual que las *cajas negras* abstraen y opacan el conocimiento sobre su funcionamiento, las imágenes digitales encubren el tiempo y el espacio en que fueron creadas al ser editadas constantemente, desligándose de la noción bejaminiana de *aquí y ahora*. De igual manera, el encapsulamiento del conocimiento en

los aparatos digitales cancela el ciclo de transferencia del conocimiento técnico pasado a modo de bien en generación en generación en tiempos modernos, al reproducir en sus mecanismos el *know how* que anteriormente requería una vida de aprendizaje. La capacidad de transportabilidad de la imagen digital es favorecida por su no-materialidad, contribuyendo a su ubicuidad, creando imágenes carentes de verdad y temporalidad, contribuyendo a la paulatina destrucción del fenómeno aurático que rodeaba la creación de imágenes anteriormente. A diferencia del medio digital, el componente aurático atribuido al medio análogo, era propiciado por el condicionamiento técnico requerido para la toma de fotografías análogas, tratamiento que certificaba su *aquí y ahora*, así como añadía a cada fotografía el valor de ser una huella testimonial de tiempo y memoria.

En línea con lo mencionado, cabe traer a colación *Recycled* (2012), obra del artista chino Lei Lei, la cual indaga en el concepto de imagen fotográfica como registro de tiempo y vida. Bajo el formato de video-animación, la pieza está compuesta por el uso de tres mil negativos revelados de imágenes tomadas en lugares concurridos en Beijing hace más de treinta años, negativos que fueron seleccionados de más de medio millón de ellos rescatados de un lugar de reciclaje en la periferia de la ciudad. *Recycled* reproduce una secuencia de negativos corroídos, decolorados y desgastados, los cuales han sido yuxtapuestos a modo de carrusel a lo largo del video, develando una superposición de fotografías similares de turistas en sitios concurridos en Beijing. La similitud de las imágenes reveladas por los negativos, dan cuenta del uso de la fotografía como testimonio de memoria y constatación del *aquí y ahora* de los turistas, quienes han hecho uso de la misma para evidenciar y testificar su presencia en determinado tiempo y espacio.

En ese sentido, la fotografía análoga es presentada como el medio de apropiación de experiencias, que, lejos de pretender ser manipulada, busca capturar imágenes que certifican un tiempo y espacio preciso en la historia, a modo de ser una *huella-memoria* que documente el habitar. El término *huella-memoria* será desarrollado en el siguiente capítulo, el cual examinará el vínculo entre la fotografía, la memoria y la vida a partir del análisis sobre la fotografía análoga y digital traída por el fotógrafo español Joan Fontcuberta (2012, 2018).



Figura 13: LEI LEI. 2012. *Recycled* [video]. Consulta: 2 de junio de 2021.

<https://www.leilei-studio.com/recycled>

Video / 5:40 min.



Figura 14: LEI LEI. 2012. *Recycled* [video]. Consulta: 2 de junio de 2021.

<https://www.leilei-studio.com/recycled>

Video / 5:40 min.

3.3

MEMORIA

IN SITU

Desarrollar el vínculo entre memoria e imagen es imprescindible para culminar el análisis que hemos venido realizando sobre esta última y su correlato con la realidad, razón por la cual este será abordado en el presente capítulo desde el estudio de la imagen fotográfica. Como vimos en el capítulo anterior, a diferencia del soporte físico donde la fotografía análoga ocupaba un lugar en el espacio, el medio que recibe a la fotografía digital es una pantalla, prescindiendo totalmente de un soporte corpóreo, dando pase a una "imagen sin lugar y sin origen, desterritorializada, que no tiene lugar porque está en todas partes" (Fontcuberta 2012: 7). Tomando como punto de partida el análisis traído por el fotógrafo español Joan Fontcuberta en *El beso de Judas* (2018) y en *La Cámara de Pandora* (2012), trazaremos un recorrido donde examinaremos la transformación del concepto de memoria en la época de la fotografía analógica y digital.

Para ello, será importante remontarse hacia los inicios de la fotografía hasta aproximadamente inicios del siglo XIX con la creación de los daguerrotipos. Teniendo como antecedente las investigaciones previas a cargo del litógrafo francés Joseph Nicéphore Niépce, el francés Louis Jacques Mandé Daguerre oficializa la creación de los daguerrotipos en el año 1839, proceso fotográfico químico establecido a partir de la exposición a la luz solar de placas de cobre o plata contenidas en una cámara fotográfica análoga y posteriormente reveladas con vapores de mercurio. En los inicios de esta técnica, el tiempo de exposición de las imágenes creadas al daguerrotipo empezó durando aproximadamente cuarenta minutos y a medida que Daguerre continuó con sus investigaciones, este se redujo hasta durar menos de un minuto hacia 1841. El procedimiento técnico de los daguerrotipos certificaba su correlato con la realidad en tanto las imágenes creadas eran una reproducción mimética del mundo. Sus inventores tenían como objetivo capturar lo perceptible a través del ojo humano, afán devenido del uso de la cámara oscura usada por científicos y artistas desde el siglo XV.

Según el análisis de Fontcuberta, la objetividad del daguerrotipo y de los inventos fotográficos coetáneos –dentro de los más destacados el calotipo, invento oficializado en 1841 por el británico William Henry Fox Talbot–, fueron fruto del cientificismo, postura que, junto a innovaciones tecnológicas e industriales, afirmaban el positivismo como corriente ideológica de la época de mediados de siglo. En ese sentido, la noción de fotografía como documento de verdad o archivo histórico, encaja con los medios devenidos de la corriente filosófica que apelaba al método científico como única vía por la cual entender el funcionamiento del mundo:

“La fotografía, en cambio, ese “espejo con memoria” según se llamaba al daguerrotipo, inmoviliza nuestra imagen para siempre, con todo lujo de detalles y la verdad como pátina. Una inmovilización y un aprisionamiento que nos acercará ineluctablemente a la idea de muerte” (Fontcuberta 2018: 25)

Fontcuberta alude a la condición de veracidad acuñada al espejo –objeto, en el que, según las leyes de reflexión, los rayos de luz inciden en su superficie y dan lugar al reflejo de los objetos o cuerpos que tenga delante– y la señala en los daguerrotipos, presentándolos como documentos certeros de memoria y de tiempo. La diferencia entre ambos –daguerrotipos y espejo– radica en la temporalidad que cada uno reproduce en su superficie; mientras la proyección de luz en el espejo refleja la realidad inmediata y en tiempo presente, los daguerrotipos son muestras manifiestas del mundo natural consideradas fidedignas en la época en que fueron capturados. En ese sentido, el término “espejo con memoria” –acuñado por el inventor y poeta Oliver Wendell Holmes en el año 1861– es utilizado por Fontcuberta para hacer referencia a los daguerrotipos como documentos que certifican lo que ha existido, contenedores tangibles de una memoria y un tiempo pretérito ahora irrecuperable.

Cabe resaltar que, antes de la creación del daguerrotipo y de los descubrimientos fotográficos simultáneos de su época, la pintura era el medio por el cual se visualizaban los acontecimientos históricos pasados, medio que, a diferencia de la objetividad del daguerrotipo, estaba delimitado por la interpretación del artista. Lejos de la noción de interpretación y de una propuesta estilística que manipule o edite la realidad, los daguerrotipos posibilitan el acceso a una memoria verosímil pasada en tiempo presente, es decir, permiten la coexistencia de dos tiempos, el pasado –mediado por el daguerrotipo como documento fotográfico ligado la realidad de su época– y el tiempo presente.

Se entendía entonces a la imagen fotográfica como mimesis de la realidad, principio evidenciado en su proceso de creación, el cual, si bien fue avanzando tecnológicamente en años posteriores, continuaba bajo la premisa de exponer un soporte físico fotosensible a la luz solar. Bajo este proceso se obtenía en primer lugar, la proyección de una imagen latente –imagen existente químicamente más no perceptible a través de la vista–, la cual posteriormente sería convertida a imagen manifiesta –representación visible de lo capturado– mediante tratamientos químicos de revelado y fijado. La corriente positivista alimentó el entendimiento de la fotografía

dentro del paraguas del automatismo natural, el cual proclamaba a la disciplina como representación mimética con el medio natural ajena a todo tipo de intervención o manipulación estilística por parte del fotógrafo; es “el lápiz de la naturaleza” el cual delinea rigurosamente los parámetros de verdad y exactitud del medio fotográfico (Fontcuberta 2018: 23). El procedimiento técnico intrínseco a su tecnología avalaba la autenticidad de su registro, dejando de lado la posibilidad de alterar la imagen retratada, siendo fiel testimonio de lo real.

Con la llegada de las cámaras instantáneas en 1947 –siendo la compañía estadounidense Polaroid pionera en su creación y distribución en el mercado–, la noción de la fotografía como correlato de la realidad continúa vigente en tanto las fotografías instantáneas son un retrato de un pasado inmediato. Las cámaras instantáneas Polaroid incorporaban en su tecnología el proceso de revelado y positivado de imágenes, el cual duraba sesenta segundos y era producido por el mismo dispositivo fotográfico, a diferencia de la post-producción –revelado, positivado, fijado y secado– de los procesos fotográficos análogos convencionales, los cuales requerían de un tiempo considerable de espera para ser visualizados. En contraparte a lo convencional, la cámara instantánea prescindía del *know how* del fotógrafo, del tiempo y de la instalación de un cuarto oscuro especializado para el tratamiento de fotografías análogas, desvaneciendo la magia del procedimiento técnico debido a la celeridad ofrecida por el revolucionario dispositivo fotográfico. Los condicionamientos técnicos requeridos para tomar una fotografía junto a la post-producción de la misma quedan encriptados en el aparato fotográfico instantáneo, desligando a su usuario del conocimiento de su funcionamiento interno, supeditándolo a un entendimiento superficial del dispositivo.

Creada bajo el advenimiento de la instantaneidad, masividad y velocidad, la casi inmediata post-producción de la cámara Polaroid será el detonante de la fotografía digital, ofreciendo la visualización inmediata de un acontecimiento recientemente vivido y reproducido en una imagen fotográfica creada sin el mayor esfuerzo ni conocimiento sobre su elaboración. La abstracción de procedimientos requeridos anteriormente para la toma y reproducción de fotografías, junto al conocimiento y destreza del fotógrafo quedan encapsulados al interior de la cámara instantánea, convirtiéndola en una *caja negra*, término, que, como vimos en el capítulo anterior, es acuñado por Cesar Aira para hacer referencia a la abstracción de procesos y desconocimiento del funcionamiento de los artefactos devenidos de la era digital. Las *cajas negras* opacan los procedimientos que anteriormente pertenecían a una vida de estudio y práctica, evidenciando la lógica de creación de artefactos en la era digital, la cual potencia el desconocimiento y dependencia de los usuarios hacia los objetos que los rodean.

La labor de la cámara, el procedimiento técnico y el azar al cual era sometida la fotografía argéntica –desde sus inicios con los daguerrotipos hasta las fotografías instantáneas Polaroid– quedan relegados en una nueva era de imágenes digitales, las cuales ya no certifican la realidad, sino, recrean un espejismo, una ficción derivada de su posibilidad de ser alteradas con facilidad e ilimitadamente, ya que su proceso de post producción no queda circunscrito a una etapa del proceso, sino que queda abierto a continuas y nuevas alteraciones. En la era digital, se disipa el



Figura 15: Detalle de retocador de fotografías análogas. Colección Jenny Muñoz Stoll. Trujillo.



Figura 16: Retocador de fotografías analógicas. Colección Jenny Muñoz Stoll. Trujillo.

realismo fotográfico como principio y correlato directo con la realidad, así como se fractura la alianza entre tecnología y verdad acreditada por las corrientes científicas del siglo pasado (Fontcuberta 2010: 65). Despojada de los conceptos de realismo, autenticidad y mimesis, la fotografía digital queda desprovista de correlato con su historia, es ubicua, característica –o condición– que ha propiciado su colonización en los medios y en la cotidianeidad contemporánea, así como su intangibilidad y su obsolescencia como documento histórico (Fontcuberta 2010: 62).

En contraste con las fotografías instantáneas –que impedían alterar la verdad del pasado retratado– los nuevos medios digitales democratizan la posibilidad de tomar fotografías, reproducirlas y editarlas un sinnúmero de veces de manera inmediata, sin la necesidad de recurrir a la experticia de un fotógrafo profesional ni a un procedimiento técnico riguroso y costoso de tratamiento de imágenes. La edición estética junto a la manipulación de temporalidades son características potenciadas por la fotografía digital, la cual expone un campo infinito de alternativas de creación bajo el uso de softwares que resuelven de manera rápida y automática toda la magia desplegada en el cuarto oscuro de revelado fotográfico.

No obstante, resulta importante mencionar que, si bien es cierto que en la época digital se dinamizó la manipulación y edición de imágenes fotográficas, anteriormente también existieron procedimientos análogos y fotógrafos que mediante el juego de luces y transparencias, collage, yuxtaposición de fotogramas, entre otras formas, podían alterar fotografías existentes o crear unas completamente nuevas durante su etapa de post-producción en el laboratorio de revelado.

Como ejemplo de la manipulación de las imágenes dentro del campo de la fotografía digital, cabe traer a colación *Arqueología de la ausencia*, proyecto fotográfico realizado por la reconocida fotógrafa argentina Lucila Quieto en el 2001. La obra consta de una serie de fotomontajes digitales donde se observan fotografías de personas desaparecidas por la última dictadura militar argentina yuxtapuestas con imágenes actuales de las hijas e hijos de los desaparecidos en cuestión. Junto a la agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS), Quieto manipula la temporalidad de las imágenes mediante el acto de fotografiar a los hijos de los desaparecidos frente a la proyección de la imagen-vestigio que queda del ser desaparecido. La fotógrafa argentina, –quien también forma parte de HIJOS, pues su padre fue desaparecido por la dictadura militar– se incluye en la serie retratándose junto a una fotografía de su padre. La obra confronta la relación entre la vida, la muerte y la memoria social usando como puente a la fotografía en la creación de una imagen que resguarda el tiempo pasado y presente de manera simultánea en un intento de subsanación afectiva y de reconciliación.

La imagen como información y su dimensión objetual son características inseparables señaladas por Fontcuberta que marcan la trayectoria de la fotografía, afirmando que la “historia de la fotografía puede entenderse como el recorrido que va del objeto a la información, o sea, como un proceso de desmaterialización creciente de los soportes” (2012: 66). La descorporeización del soporte fotográfico pone en cuestionamiento su durabilidad en la memoria, la cual vira hacia lo instantáneo, fugaz y masivamente reproducible, características natas de la era digital, dando

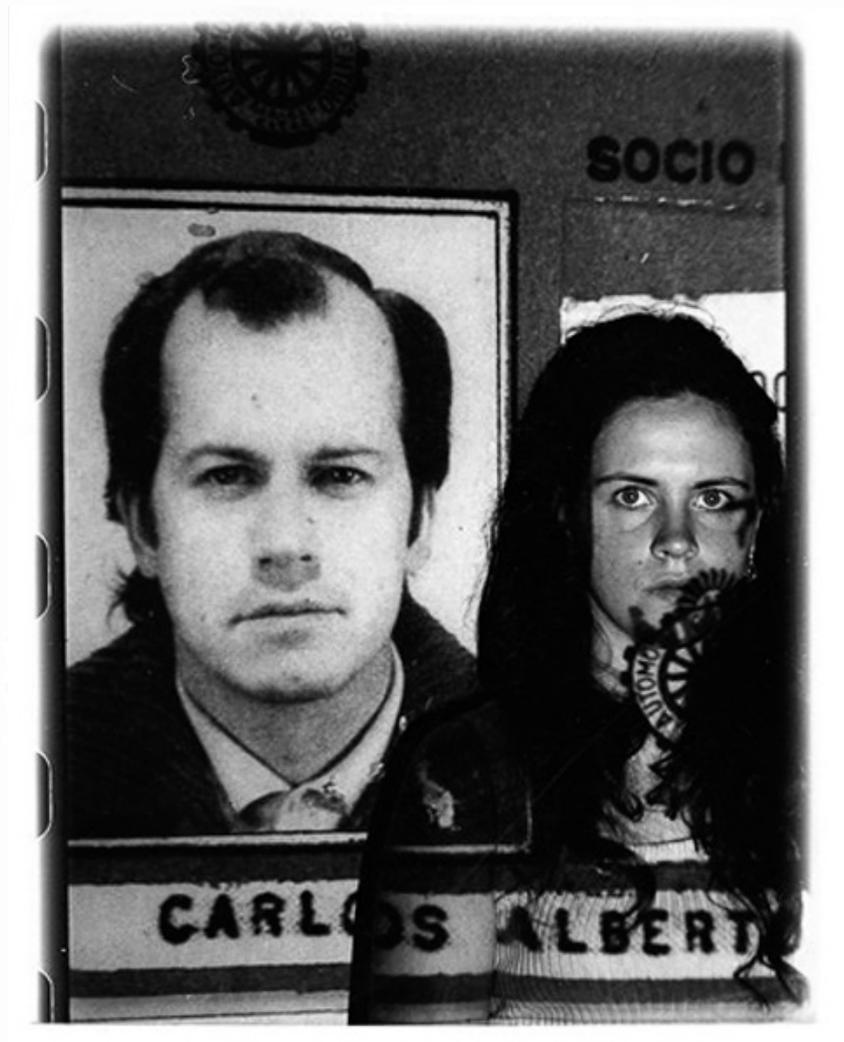


Figura 17: QUIETO, Lucía. 2001. *Arqueología de la ausencia* [video]. Museo de Arte y Memoria. La Plata. Consulta: 2 de junio de 2021.

<https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/mam/exposiciones/arqueologia-de-una-ausencia.pdf>

Collage fotográfico / dimensiones variables.



Figura 18: QUIETO, Lucía. 2001. *Arqueología de la ausencia* [video]. Museo de Arte y Memoria. La Plata.

Consulta: 2 de junio de 2021.

<https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/mam/exposiciones/arqueologia-de-una-ausencia.pdf>

Collage fotográfico / dimensiones variables.

paso a lo que Fontcuberta denomina como imágenes-kleenex⁴. La posibilidad de crear imágenes de manera inmediata genera consecuentemente un rápido despojo de las mismas, evidenciado una degradación en la relación entre memoria histórica e imagen. Esta ya no es entendida como registro de memoria histórica, sino como la exclamación del estar vivo, imágenes que tienen como destino la excitación del presente, más no su acumulación ni conservación.

Como menciona la escritora estadounidense Susan Sontag en *Sobre la fotografía*⁵, a medida que la cámara se va instalando en la sociedad, se convierte en un medio que registra ritos sociales y familiares, dando paso a la apropiación de fragmentos de la realidad a partir de su reproducción en imágenes; la fotografía se transforma en el medio para capturar experiencias más no para conservarlas. Vislumbrando el proceso de desmaterialización al que la imagen fotográfica devendrá en épocas contemporáneas, Sontag señala:

“Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, es un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio” (2006: 41).

A diferencia de sus inicios, el concepto de fotografía entendido como documento histórico auténtico carece de legitimación en la era digital y profana su *aquí y ahora* en tanto es manipulada y masivamente reproducida. El síntoma de la producción insaciable de imágenes digitales no es sino característica de la época posmoderna, donde las imágenes, en palabras de Fontcuberta “sirven como extensiones de unas vivencias, que se transmiten, se comparten y desaparecen mentalmente y/o físicamente” (2010: 29); la inmediatez afecta su permanencia y la retención en el recuerdo y en la memoria.

Siguiendo con el análisis entre fotografía y memoria, en el siguiente apartado ahondaremos en la relación entre esta y su correlato con el *aquí y ahora* continuando con las reflexiones traídas por Joan Fontcuberta, Susan Sontag y Roland Barthes a través de la exploración del cuerpo de obra de los fotógrafos latinoamericanos Roberto Huarcaya y Oscar Muñoz.

4. Sobre este término, el autor agrega: “Usar y tirar. Producimos tanto como consumimos: somos tanto *homo photographicus* como llanos foto-adictos, cuantas más fotos mejor, nada puede saciar nuestra sed de imágenes, el soma de la posmodernidad” (Fontcuberta 2012: 27).

5. Para la presente investigación artística, se tomará como referencia la primera edición de *Sobre la Fotografía* publicada por la Editorial Alfaguara en el año 2006. La publicación consta de la recopilación de ensayos redactados por la escritora estadounidense en la revista *New York Review of Books* entre los años 1937 y 1977, publicados por primera vez en 1977 bajo el título *On Photography*.

3.3.1

IMAGEN LATENTE:

CONTINGENCIA,

DESEO

Y AZAR

Recordando las características de las fotografías instantáneas, Fontcuberta menciona que la tecnología en ellas utilizada disuelve la magia sucedida en el cuarto oscuro y el tiempo que se espera para observar la imagen, desvaneciendo la noción de la imagen latente, la cual contenía el velo aurático, aureola poético metafísica que recubría la creación de una imagen en un tiempo y lugar específicos (2012: 22). El condicionamiento analógico de la fotografía liga a su hacedor con su producción en un proceso técnico y emocional en el que su destreza interviene junto al tiempo, la luz y el azar. La reproducción óptima de un rollo revela las imágenes latentes contenidas en su interior pertenecientes a un tiempo ahora pasado, así como ocasiona satisfacción en el recuerdo y en la técnica de quien realizó el tratamiento de la imagen. Sin embargo, puede también ser causa de frustración y sinsabor de su creador al obtener fotografías sobreexpuestas u estropeadas por algún error técnico o casual. La incertidumbre es una condición no negociable en este terreno. Fontcuberta hace referencia a la imagen latente como una promesa teñida de azar, como la ensoñación del momento fotografiado derivada en una apuesta por constatar lo vivido mediante su reproducción:

“Por eso, más allá de un simple truco de electrones que los químicos afirman tener bajo control, la imagen latente no es solamente el esbozo de un registro, es una promesa de felicidad: una promesa de felicidad que late sin salir a la superficie, sin traspasar el umbral de la visibilidad, a la espera de la consumación de un clímax” (2012: 38).

La magia suscitada en el cuarto de revelado empieza con la creación de la imagen latente, de hecho, es en esta conspiración entre el tiempo, el espacio, la luz y el soporte desde el cual plantearemos la fotografía como registro aurático del *aquí y ahora*. Es en el orden simbólico de la imagen latente que la fotografía despliega su dimensión metafísica y mágica, al ser el resultado del contacto físico que se establece entre la realidad y su aún invisible representación en un soporte tangible (Fontcuberta 2012: 35-36). Para ilustrar este argumento, cabe traer a colación lo mencionado por Joaquim Sala-Sanahuja en la introducción de *La cámara lúcida*⁶, el brillante ensayo redactado por Roland Barthes en 1980.

Sala-Sanahuja compara la actitud de un taxidermista y la de un fotógrafo, tejiendo como horizonte común entre ambos el afán de inmortalizar lo que ha sido y que ahora, por el inevitable paso del tiempo, ha dejado de ser. El fenómeno sincrónico entre el fotógrafo y el momento en que toma una fotografía, es captura incólume del tiempo y espacio de lo que fue, siendo más allá que una evidencia, un retrato de un *aquí y ahora* irrecuperable. En palabras de Sala-Sanahuja, la fotografía "no muestra tan sólo algo que ha sido, sino que también y ante todo, demuestra que ha sido" (2006: 22). La fotografía de un tiempo pretérito es irrepetible en cuanto se reconoce como acto que atestigua el fenómeno aurático que delimitó dicho espacio y tiempo. En ese sentido, se pretende entender la imagen fotográfica argéntica como registro de memoria latente –usando el término entendido desde la disciplina fotográfica, el cual hace referencia a la imagen capturada, sin embargo, inapreciable a través de los sentidos–, evidencia pura que certifica la vida.

En palabras de Roland Barthes "lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente" (2006: 29); la fotografía se convierte en un lugar aurático cargado de vestigio de existencia y presencia tanto física como psicológica. En tanto la fotografía es registro de su *aquí y ahora*, se encuentra irremediamente ligada a su realidad; la captura de la luz refractada en la fotografía es presencia del espacio y tiempo reunidos en una imagen: "El objeto se representa así mismo, mediante la luz que refleja. La imagen no es más que el rastro del impacto de esa luz sobre la superficie fotosensible: un rastro almacenado, un rastro-memoria" (Fontcuberta 2018: 56).

Examinemos brevemente la agrupación *huella-memoria*. En cada ida y regreso, el oleaje del mar dibuja formas en cada una de las playas del litoral. A pesar de su rápida absorción por la porosidad de la arena, la silueta de cada ola que en ella queda grabada como huella, es irrevocablemente distinta a la anterior. Son vestigio de un movimiento sinuoso y húmedo, irrepetible en densidad, fuerza y forma; son dibujos de tiempo cuya duración es limitada y concierne únicamente a las condiciones auráticas que la crearon. Cada huella es un rastro, un dibujo, una certeza o una casualidad fortuita. Sea cual sea la razón de su creación, está empapada de memoria, de lenguaje y de tiempo. Es la constatación del haber sido, haber estado; haber vivido; nos habla del existir. La fotografía es, asimismo, una huella, un lugar aurático de recuerdo, tiempo y luz. Es una huella que nos devela contingencia, deseo y azar; la fotografía es ser y haber estado, es una tregua

6. Para la presente investigación artística, se tomará como referencia la décima edición de *La Cámara Lúcida* publicado por la Editorial Paidós en el año 2006. El ensayo fue redactado originalmente en el año 1980.



Figura 19: HUARCAYA, Roberto. 1994. *La Nave del Olvido* [fotografía]. Lima. Consulta: 2 de junio de 2021.
<https://robertohuarcaya.com/la-nave-del-olvido>

Serie de 40 fotografías / 50 x 60 cm.



Figura 20: HUARCAYA, Roberto. 1994. *La Nave del Olvido* [fotografía]. Lima. Consulta: 2 de junio de 2021.
<https://robertohuarcaya.com/la-nave-del-olvido>

Serie de 40 fotografías / 50 x 60 cm.

entre el sueño y lo real.

Afirmando la presente relación entre el psicoanálisis y la fotografía, se encuentra *La Nave del olvido*, proyecto fotográfico realizado por uno de los mayores exponentes de la fotografía latinoamericana, el fotógrafo peruano Roberto Huarcaya. El proyecto explora el vínculo entre la transitoriedad de la memoria y la fragilidad humana en una serie de retratos fotográficos monocromáticos realizados en el Hospital Psiquiátrico Víctor Larco Herrera en el año 1994. La serie abarca retratos de personas de distintos pabellones del hospital, así como áreas comunes y espacios de descanso. A pesar que se trate de una serie realista sobre la cotidianidad de un hospital psiquiátrico, el proyecto no es un retrato que acerca al miedo o violencia que supone la condición de un comportamiento impropio de la razón. Todo lo contrario. Es la apuesta por el uso de la cámara fotográfica como bisagra para la construcción de un vínculo entre comunidades aparentemente distantes –personas que habitan un espacio excluido de la sociedad y el cuerpo social–, sin embargo, ambas interpeladas en distinta medida por el sueño, la locura y la realidad.

Evidenciando la cautelosa metodología trazada por el fotógrafo, su acercamiento a los pacientes fue desarrollándose gradualmente, utilizando, en primer lugar, una cámara fotográfica instantánea como herramienta de juego y de intercambio. El uso de la herramienta en términos lúdicos permitió al fotógrafo presentar su intención de generar un proyecto fotográfico e invitar a los pacientes a ser retratados bajo las condiciones que ellos dispusieran. Desde el inicio del proyecto, el fotógrafo concedió a los internos el poder de decisión sobre su representación, es decir, ellos tenían total libertad de decidir cómo querían ser fotografiados, eligiendo qué vestimenta usar, en qué lugar y en qué postura querían ser retratados, entre otras consideraciones. Asimismo, tenían total potestad sobre el destino de sus fotografías, las cuales, luego de ser reveladas, eran entregadas hacia ellos, quienes decidían si serían conservadas y expuestas a un público mayor, o, por el contrario, desechadas. Huarcaya menciona que, en el proceso de observación de sus retratos fotográficos, algunos de los internos realizaron la acción de frotar sobre su pecho las fotografías con las que se sentían más a gusto⁷. Este acto puede interpretarse como un intento de transferencia de vida hacia su imagen, el cual mediante el contacto de la fotografía con el cuerpo busca compenetrar la imagen con el ser, cargándola de aura y de tiempo. El acto de frotar la fotografía con el cuerpo permite una aproximación hacia el medio fotográfico que va más allá de su importancia como documento histórico, presentándola como huella de existencia y de memoria. Cada uno de los retratos de *La Nave del Olvido* son una radiografía de identidad, de memoria y de anhelos de personas reclusas física y psicológicamente, a quienes el medio fotográfico ha devuelto simbólicamente el poder de decisión y autonomía mediante la construcción de su propia representación.

Continuando con el análisis de la fotografía como registro de huella-memoria, desde una perspectiva física, es preciso mencionar al fotograma como principio básico de la acción de la luz

7. La información descrita sobre el proyecto artístico *La Nave del Olvido* ha sido recogida de la conferencia concedida por el fotógrafo Roberto Huarcaya durante la *Semana Antiviral*, evento organizado por la Especialidad de Escultura, perteneciente a la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP en septiembre del 2020.



Figura 21: MAN RAY. 1921. *Rayograma* [fotografía]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
Consulta: 2 de junio de 2021.
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/rayogramme-rayograma>

Rayograma de gelatinobromuro de plata sobre papel montado en cartón / 24 x 18 cm.



Figura 22: FONTCUBERTA, Joan. 1987. *Leucostele Rivierei* [fotografía]. Barcelona. Consulta: 2 de junio de 2021. <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/frottogramas/157>

Impresión de clorobromuro de plata tratada con cobre, selenio y azufre. / 100 x 60 cm.

en la disciplina fotográfica. Tanto desde la perspectiva técnica, al prescindir del uso de la cámara fotográfica y tratarse literalmente de la impresión de luz sobre una superficie fotosensible, así como desde lo simbólico, como destello del *aquí y ahora*, el fotograma es un registro invaluable de memoria y presencia. Cabe resaltar como uno de los principales exponentes de esta técnica al artista surrealista Emmanuel Radnitzky, más conocido como Man Ray, quien aproximadamente hacia los años veinte exploraba el vínculo entre lo pictórico y lo fotográfico mediante su temprana experimentación con lo que ahora denominaríamos como variantes de fotogramas. Man Ray desafía al medio fotográfico artístico de la época introduciendo la creación de impresiones de luz invertidas químicamente sobre papel fotosensible prescindiendo del uso de la cámara fotográfica, procedimiento de tratamiento de imagen argéntica que denominó como *solarizaciones* y *rayogramas*.

Por otro lado, a finales de los años ochenta, Joan Fontcuberta explora el encuentro entre la huella, la materia y la fotografía en la serie *Frottogramas* apropiándose de la técnica de *frottage* creada por Max Ernst, develando la fisicidad y la memoria que alberga la imagen fotográfica. Sobre el proceso de creación técnico y conceptual llevado a cabo en *Frottogramas*, Fontcuberta menciona:

“El proceso consiste en frotar la emulsión del cliché, cuando está todavía húmeda, contra el modelo, imprimiendo así unas marcas. Si el objeto tiene una textura rasposa o cantos afilados, el negativo queda arañado, agujereado o incluso rasgado, es decir, el negativo funciona como una matriz que recoge las diferentes capas de huellas: las cicatrices de una vida real, física, de estas imágenes. El cliché entonces no es sólo testimonio de la luz sino también de la materia. Y si en ocasiones las rayaduras confieren un aspecto abstracto al resultado, hay que notar que paradójicamente los *frottogramas* proporcionan más información (son más realistas) que una fotografía convencional” (2018: 84-86).

En ese sentido, a partir de entender al fotograma como vehículo que simbólicamente da cuenta de la memoria a través de luz, cabe traer a colación *Amazogramas*, otro de los trabajos más cautivadores de la obra de Roberto Huarcaya. La obra consta de una serie de tres fotogramas de papel fotosensible, cada uno de 30 metros x 108 cm realizados en la reserva natural Bahuaja Sonene, en la selva peruana de Tambopata, departamento de Madre de Dios, en el año 2014. Bajo una rigurosa metodología y tecnología artesanal diseñada por el fotógrafo peruano, la propuesta artística propuso la instalación de tres rollos de papel fotosensible puestos directamente en contacto con el abrumador follaje característico de la reserva natural, los cuales serían expuestos a la luz de la luna junto a calculadas dosis dirigidas de luz artificial. En *Amazogramas*, Huarcaya apuesta por el medio fotográfico del fotograma para transcribir en él la experiencia de estar sumergido en la vegetación de la selva peruana, buscando imprimir la huella de la inasible intensidad que desborda la inmersión en el medio natural. Plantea generar una experiencia en-

tre el público y la obra, distinta a la acostumbrada en el tradicional formato bidimensional de la fotografía, construyendo una pieza fotográfica estructuralmente autosuficiente y que se instala a modo de recorrido, en donde la carga aurática contenida en el rollo de papel fotosensible sea desplegada y transferida al espectador.

Partiendo de un punto de vista técnico, la magnitud del proyecto es impresionante. No solo se tuvo que desarrollar toda una metodología artesanal específica para las condiciones de tamaño y forma, sino que además se tuvo que adecuar la rigurosidad y precisión del quehacer fotográfico en un entorno completamente natural, alejado de las comodidades de un laboratorio fotográfico urbano. Lejos de ser una condición perjudicial, la construcción de tecnologías artesanales emprendidas reforzó la alianza entre naturaleza y fotografía, impregnándose tangible y visualmente en el rollo de papel fotosensible al momento de ser expuesto y revelado. De igual manera, la elección del uso del elemento primario del fotograma en reemplazo de la objetividad de la cámara fotográfica, condensó la potencia de la obra en cuanto no hay un aparato intermediario entre la naturaleza y el fotógrafo, es la propia naturaleza quien elige revelarse. El encuadre, el control de la luz y del tiempo quedan absolutamente en manos del medio natural, convirtiendo a la obra en una viva impresión mediada por el fotógrafo, más no intervenida ni manipulada por él.

Desde un punto de vista simbólico, fue el efluvio de las condiciones naturales sucedidas en el desarrollo de la obra lo cual la recubrió de la energía y de la carga aurática que emana la reserva natural. *Amazogramas* se convierte en un lugar aurático; abriga y despliega el aura de la selva peruana en un rollo monocromático que invita a la inmersión a quien lo presencie. La presencia del rollo de papel fotosensible en cada uno de los procesos a los que fue sometido –exposición a la luz de la luna, revelado, lavado y fijado con agua del río, entre otros factores naturales propios del entorno– incrementaron el fenómeno metafísico develado en la obra, constatando a la fotografía como medio canalizador del *aquí y ahora*. El fotograma se convierte en la convergencia sinérgica entre la inconmensurabilidad de la naturaleza y la transitoriedad humana capturadas idílicamente en un mismo tiempo y espacio. En palabra de Barthes:

“La fotografía es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une al cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados” (2006: 126-127).

Lo señalado demuestra la intrínseca conexión entre el espacio y tiempo de lo fotografiado, es decir, el *aquí y ahora* de la fotografía y su mediador, el fotógrafo. Desde un lenguaje poético, las palabras de Barthes son testimonio de cómo los factores que permiten la impresión de la imagen a través de la luz impregnan y afectan no solo al soporte fotosensible donde se realizará la

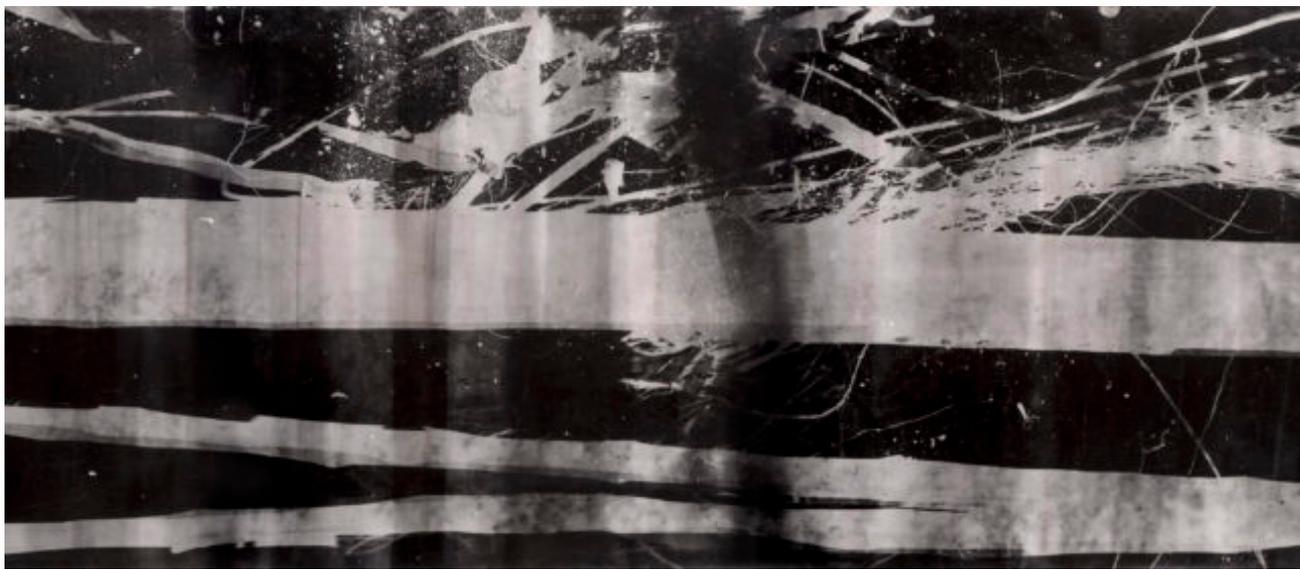


Figura 23 (páginas 75-76): HUARCAYA, Roberto. 2014. *Amazogramas #1* [fotografía]. Lima. Consulta: 2 de junio de 2021. <https://rolfart.com.ar/artists/roberto-huarcaya/roberto-huarcaya-rolf-art-91/>
Fotograma sobre papel fotosensible / 3000 x 108 cm.

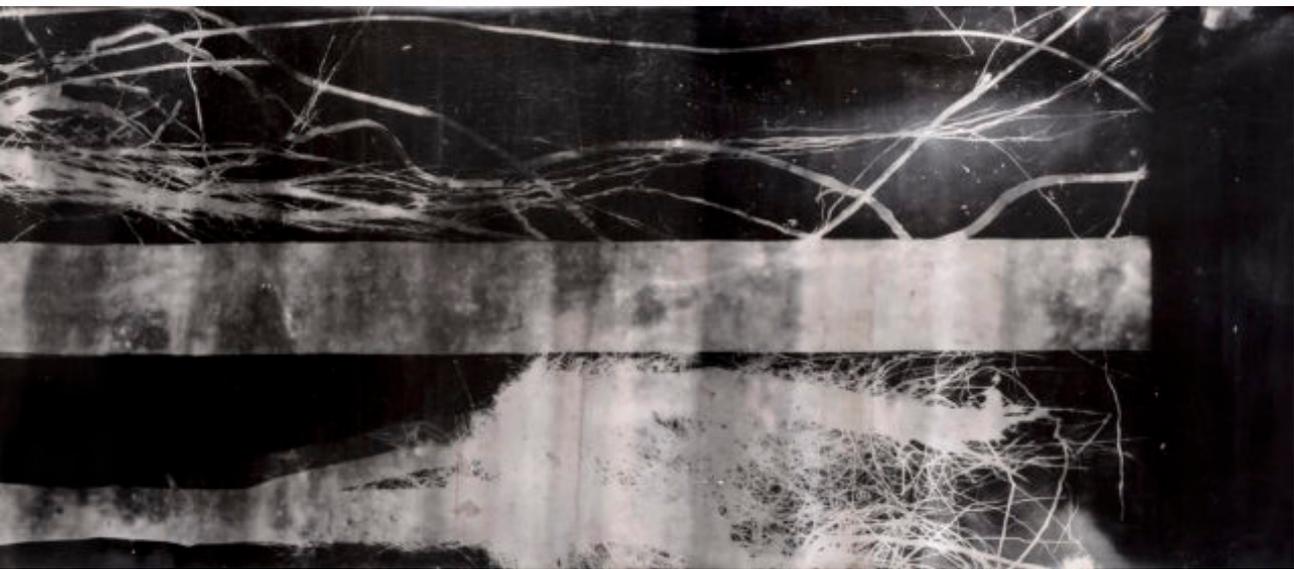




Figura 24 (páginas 77-78): HUARCAYA, Roberto. 2014. *Amazogramas #2* [fotografía]. Lima. Consulta: 2 de junio de 2021. <https://rolfart.com.ar/artists/roberto-huarcaya/roberto-huarcaya-rolf-art-121/>
Fotograma sobre papel fotosensible / 3000 x 108 cm.



fotografía, sino también a quién la realiza.

El análisis de la fotografía como *huella-memoria* trazado hasta el momento, ha sido impulsado por reivindicar el valor del *aquí y ahora* en la imagen fotográfica en una contemporaneidad ubicua y aparentemente escindida de retención de memoria visual a largo plazo. En sintonía con lo mencionado, resulta pertinente resaltar al fotógrafo colombiano Oscar Muñoz, reconocido referente de la fotografía latinoamericana contemporánea, quien, al igual que Huarcaya, presenta un formidable cuerpo de obra que acerca a la fotografía a su carácter más proto, otorgando un total protagonismo a los procesos analógicos en sí mismos, exhibiéndolos como configuradores de la obra y no solo como herramientas para realizar una fotografía.

Bajo esa perspectiva, el curador colombiano José Roca denomina al juego entre luz y sombra, experimentación y desmaterialización de la fotografía en la trayectoria artística de Muñoz como un sostenido trabajo *protográfico* (Roca 2011: 18). El término hace referencia al estado temporal anterior a la acción –en su mayoría química– de fijar una imagen irreversiblemente; una *proto-grafía* es el *proto-momento* sostenido en la azarosa imperceptibilidad de la imagen latente. Esta relación se hace evidente desde sus primeros trabajos fotográficos análogos que, a medida que han ido desarrollándose temporalmente, han sido –al igual que la imagen fotográfica– fruto de un proceso de des-corporeización. Dentro del extendido trabajo del artista colombiano, recurriremos, en primer lugar, a *Cortinas de baño*, proyecto artístico cuya primera versión tuvo lugar a inicios de los años noventa.

La obra acude al grabado como herramienta para transferir dibujos de cuerpos humanos sobre una serie de cortinas de baño transparentes convencionales roseadas con agua al momento de ser serigrafadas. Debido a la inestabilidad brindada por el agua como soporte de reproducción, la silueta de los cuerpos pierde definición alejándose de cerciorar la condición de estar frente a un cuerpo presente, otorgando a la imagen corporal un velo de presencia fantasmagórica. La disposición espacial bajo la cual fue instalada la obra reforzó el aspecto espectral de la imagen corporal al ser presentada de tal manera que las piezas quedaban suspendidas frente al espectador, otorgando la posibilidad de ser apreciadas como presencias flotantes en casi imperceptibles soportes de plástico transparente.

En ese sentido, la propuesta de instalación confronta la dimensión de la obra frente a la escala humana, dando paso a recorrer cada una de sus piezas y potenciando la sensación de extrañeza que despliega la re-materialización de la fotografía en superficies de plástico transparente. Según lo planteado, se puede trazar un punto en común en las consideraciones de montaje de *Cortinas de Baño* y *Amazogramas*, en el cual la instalación de ambas obras contribuye a la propuesta de desmaterialización de la fotografía y por ende su despojo al soporte bidimensional, expandiendo el ámbito de percepción de la misma al permitir ser observada a modo de recorrido.

Desde una perspectiva distinta, se encuentra *Narcisos Secos* –obra generada por primera vez a mediados de los años noventa–, donde Muñoz evidencia su intención de desmaterializar el soporte fotográfico, disolviendo con este la imagen que lleva en su superficie, la cual, al ser despojada de materialidad, queda como un vestigio de temporalidad, impalpable y nebulosa,



Figura 25: MUÑOZ, Oscar. 1985. *Cortinas de baño* [escultura]. Museo de Arte Banco de la República. Bogotá. Consulta: 2 de junio de 2021.

<https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/cortinas-bano.html>

Acrílico sobre plástico / 190 cm x 140 cm.

similar a un recuerdo. En alusión a la mitología griega, el fotógrafo colombiano revive a Narciso –personaje griego que vive enamorado de sí mismo y muere ahogado víctima de su obsesión por compenetrarse con su imagen reflejada en el agua–, en una obra donde el fotógrafo expone una serie de autorretratos reproducidos sobre un contenedor de agua mediante un proceso serigráfico. Cada autorretrato ha sido reproducido en partículas de carbón vegetal dispuestas a través de una malla serigráfica sobre la superficie del agua, dando la impresión de ser un dibujo monocromático flotante. A medida que el agua se va evaporando, la imagen del rostro del artista se va disolviendo hasta quedar subsumida en el fondo del contenedor, anulando la definición con la que había sido creada, dejando una mancha seca como rastro.

El estado final de la obra –el amorfo y deshidratado rastro de carbón vegetal– los retratos de los *Narcisos secos*, son representaciones que al igual que Narciso, murieron comprometidas con materializar y perpetuar su propio reflejo. La obra recoge el proceso de descomposición de la serie de dibujos serigráficos y lo presenta en una serie de fotografías que dan cuenta del tránsito del dibujo a la mancha, afirmando –como fue mencionado anteriormente– al proceso como parte de la obra en sí mismo y no solo como herramienta. En un estudio ontológico de la imagen fotográfica en la obra del fotógrafo colombiano, Roca menciona que:

“El artista se ha referido a las tres etapas del proceso como alegóricas al paso del individuo por la vida: la creación, en el momento que el carbón toca la superficie del agua (la imagen nace en el agua); la vida, que corresponde a los cambios que se dan durante la evaporación; y la muerte, en el momento en que el polvo finalmente descansa seco en el fondo del contenedor, su cuna y su mortaja. El resultado, que el artista llama *Narcisos secos*, es a la vez imagen final y muerte del proceso: los despojos de una fotografía que tuvo una vida después de haber sido fijada para la posteridad” (Roca 2011: 24).

En *Narcisos Secos*, Muñoz implanta una analogía entre la serie de fenómenos que sufre una fotografía para ser reproducida y el ciclo finito de vida que atraviesa una persona a lo largo de su existencia. Introduce en la obra la condición finita a la que los seres humanos estamos delimitados y presenta a la imagen fotográfica como evidencia de dicha transitoriedad que lleva inevitablemente a la muerte del sujeto. En ese sentido, la fotografía es vida y mortalidad; axioma y paradigma que expresa la muerte en futuro (Barthes 2006: 146). En un segundo momento, la obra fue presentada en formato video bajo el nombre de *Narciso*, dando a conocer la progresiva disolución de la imagen flotante en el agua en formato de video. El medio digital permitía, a diferencia del anterior registro fotográfico mediante el que fue presentado la obra en sus inicios, la inagotable reproducción del ciclo finito del autorretrato, haciendo evidente el destino mortuorio al que está sometido desde su creación.

Ambas obras evidencian una ruta conceptual y un procedimiento técnico que Muñoz ha desarrollado a lo largo de su producción artística, dentro de la cual cabe resaltar *Aliento*, obra



Figura 26: MUÑOZ, Oscar. 1994. *Narcisos Secos* [fotografía]. Museo de Arte Banco de la República. Bogotá.

Polvo de carbón sobre papel y vidrio / 35 cm x 35 cm x 7 cm c/u.



Figura 27: MUÑOZ, Oscar. 2001. *Narciso* [fotografía]. Museo de Arte Banco de la República. Bogotá.

Consulta: 2 de junio de 2021.

<https://www.pinterest.com/pin/533887730800492879/>

Video monocanal / 3 min.



Figura 28: MUÑOZ, Oscar. 1995. *Aliento* [escultura]. Museo de Arte Banco de la República. Bogotá.

Consulta: 2 de junio de 2021.

<https://nodoartes.files.wordpress.com/2017/01/c461fbdce8af590d55ff389aed01ae.jpg?w=1120>

Serie de 9-12 discos de acero / impresión en serigrafía / 20 cm de diámetro c/u.



Figura 29: MUÑOZ, Oscar. 1995. *Aliento* [escultura]. Museo de Arte Banco de la República. Bogotá.

Consulta: 2 de junio de 2021.

http://archiv.ok-centrum.at/presse/munoz_huang_tao/alimento2.jpg

Serie de 9-12 discos de acero / impresión en serigrafía / 20 cm de diámetro c/u.



Figura 30: MUÑOZ, Oscar. 2002. *Biografías* [fotografía]. Museo de Arte Banco de la República. Bogotá.

Serie de 9 fotografías sobre papel / 50 cm x 50 cm c/u.

realizada a mediados de los años noventa también. Bajo una estrategia técnica distinta, en *Aliento* el artista colombiano expone retratos fotográficos de obituarios publicados en la prensa colombiana reproducidos de manera imperceptible en siete pequeños espejos redondos instalados en la pared. La imagen del rostro del fallecido solo aparece cuando el espectador se acerca y destila sutilmente su aliento sobre el soporte de reflexión. La tensión establecida entre el rostro del que ya no está y el espectador que mediante el soplo emanado de su cavidad bucal da vida nuevamente al retrato fúnebre, expone la esencia simbólica de la fotografía como *huella-memoria*, pseudopresencia y a la vez símbolo de ausencia (Sontag 2006: 33).

Recurrir al gesto de soplar –metáfora acudida constantemente en la teología y literatura que hace referencia al hálito como generador y creador de vida– para forjar la aparición de la imagen de una persona olvidada en tiempo presente, tiñe a la fotografía de un sentido político innegable. En el breve instante en que son perceptibles, las fotografías póstumas reclaman memoria y recuerdo al espectador responsable de su reaparición; son imágenes incómodas de observar pues con cada soplo reviven su condición de muerte y olvido. En palabras de Sontag:

“Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (2006:32).

La fotografía despliega un nuevo concepto de memoria e información al tratarse de una representación de tiempo y espacio (Sontag 2006: 41), que legitima el transcurrir del tiempo recordándole al ser humano su condición de sujeto mortal y perecedero. En la misma ruta de investigación del vínculo entre imagen, memoria y muerte, se encuentra *Biografías*, obra elaborada por el artista colombiano en el año 2002, donde explora nuevamente la descomposición de la imagen en agua, sin embargo, a diferencia de *Narcisos Secos* –donde el artista utilizó su autorretrato– en esta obra expone el uso social y político de la imagen fotográfica utilizando al igual que en *Aliento*, retratos de personas anónimas fallecidas extraídas de obituarios.

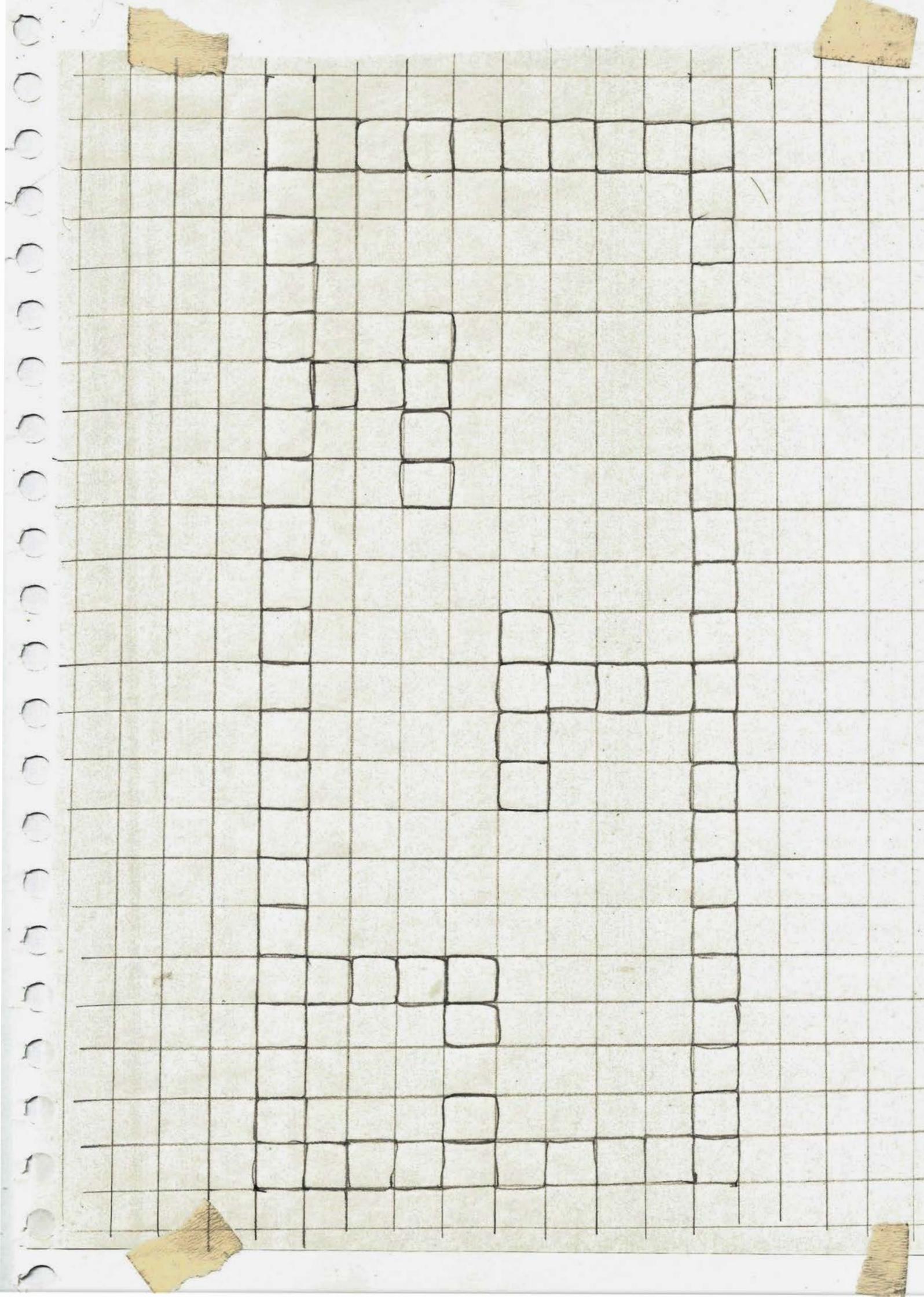
Biografías se presenta en formato de video y exhibe el transcurso de vida de los rostros anónimos condenados tanto a su total disolución formal al ser dispuestas en un lavatorio donde la imagen se diluye en el drenaje a medida que transcurre el tiempo, así como a su olvido en la memoria social colectiva, convirtiéndose –formalmente en el drenaje y simbólicamente en la memoria– en una mácula ajena, informe y progresivamente olvidada. El título de la obra recurre al uso de la palabra biografía como contenedora del ciclo vital humano, metáfora que Muñoz traslada hacia la fotografía como representación coexistente entre vida, tiempo y muerte. La obra evidencia, en palabras de Fontcuberta, que “toda fotografía constituye una promesa de eternidad, a costa de descubrimos a todos como futuros cadáveres: la imagen permanece cuando el cuerpo se desvanece” (2012: 18). Muñoz recurre formalmente a la desintegración de la imagen corporal haciendo alusión al retrato como símbolo del transcurrir del tiempo, tanto desde lo formal, a

medida que la imagen se va consumiendo y desfigurando hasta desaparecer, así como desde el lenguaje del gesto, al ser la acción humana la que da vida a la fotografía y decide asimismo su expiración en la memoria personal y colectiva.

Como se ha podido observar, tanto Muñoz como Huarcaya sitúan su práctica artística en un campo de encuentro entre la fotografía, la escultura y el grabado, hallando vínculos interdisciplinarios que reúnen metodologías de tratamiento de imágenes, exploraciones materiales y estrategias de instalación. Bajo metodologías técnicas distintas, ambos recurren a la desmaterialización de la fotografía recurriendo a elementos primarios y esenciales de la misma –como fotogramas y soportes fotosensibles– prescindiendo, en su mayoría, del uso de la cámara como intermediario, apostando instintivamente por un desplazamiento de la fotografía. Retoman los principios elementales de la fotografía análoga y la desligan del soporte bidimensional acostumbrado, proponiendo a la fotografía como un espacio aurático cargado de memoria y de tiempo, es decir, impregnado de su *aquí y ahora*.

Por un lado, en *Amazogramas* y en gran parte de su producción artística posterior⁸, mediante la exposición de luz *site specific* de papeles fotosensibles de gran formato, Huarcaya busca rescatar el aura y la magia de determinados espacios disponiendo de la fotografía como un puente simbólico entre lo metafísico y la realidad, concediendo en sus obras un viaje de reminiscencia en pleno tiempo presente. Desde otra perspectiva, en contraposición al principio fotográfico que desde sus inicios ha buscado optimizar el proceso de fijado de la imagen, Muñoz desintegra la imagen fijada abstrayéndola de materia y forma, evidenciando, a partir de su registro visual, la esencia bajo la cual fue creada la fotografía, ser un retrato vivo de tiempo y de vida. Ambos artistas expanden el campo de la fotografía, re-significándola como espacio mágico de convergencia entre el pasado y el presente, entre lo que ha sido y lo que es, recordándonos que el ser humano, al igual que su imagen, está sujeto a una serie de cambios y transformaciones a lo largo de su existencia, afirmando su condición de ser perecedero y transitorio.

8. Posteriormente a la extendida investigación realizada para la producción conceptual y técnica de *Amazogramas*, Roberto Huarcaya ha continuado desarrollando una investigación sobre el fotograma utilizando el soporte fotosensible de gran formato como registro de vida, memoria y tiempo. Dentro de sus últimos proyectos se encuentran *Andegramas* (2017), *Danzas Andinas* (2018), *Bosque de Eucaliptos* (2019), y *Cuerpos Develados* (2017-2021).



4.

CASA TOMADA:

DERIVAS ENTRE

LA MEMORIA, LA MATERIA Y

EL HABITAR

La investigación realizada hasta el momento ha buscado trazar la línea de horizonte teórico-artístico desde la cual se ubica el proyecto artístico materia de esta tesis, *Casa Tomada*, el cual será abordado en el presente capítulo. En línea con el desplazamiento de la fotografía introducido anteriormente por los artistas Oscar Muñoz y Roberto Huarcaya, resulta pertinente ubicar al presente proyecto en un punto de intersección entre la escultura, la fotografía y el grabado principalmente, tomando procedimientos de creación y construcción material devenidos de la práctica escultórica, junto a exploraciones de tratamiento de imágenes fotográficas análogas que aspiran a capturar la memoria del espacio doméstico a partir de cazar las luces y sombras que habitan en este. Mediante la creación de tecnologías de investigación-creación propias, el proyecto busca desarrollar el vínculo entre la construcción de memoria e imagen, proponiendo reflexionar sobre cómo se construye esta relación a través de considerar al espacio doméstico como medio de información, campo de estudio y lugar-archivo.

Antes de empezar con la descripción de procesos experimentales que dieron forma a las piezas que conforman el proyecto artístico, cabe presentar brevemente el contexto social en el cual fue producido, hecho que fue el detonante del mismo. El proyecto fue desarrollado en el año 2020, a inicios de la emergencia sanitaria por la Covid-19 a nivel nacional, situación que –como fue mencionado a inicios de la presente investigación– ocasionó una serie de medidas de seguridad adoptadas por el gobierno con el fin de proteger a la población peruana, aplicando dentro de ellas, la imposición de un estado de confinamiento social absoluto y obligatorio a nivel nacional por cuatro meses aproximadamente. Frente a la incertidumbre desplegada por la emergente situación sanitaria en el país, decido dejar Lima, ciudad en la que había estado viviendo hasta el momento, y regresar a la primera casa que habité, ubicada al norte del territorio nacional, en la ciudad de Trujillo. Casa origen, casa madre, casa primera; retornar y volver a habitar introspectivamente la casa en donde crecí me impulsó a re-descubrir la memoria que abriga la casa en un intento por volver a empaparme de ella, dando lugar a una sucesión de búsquedas que apuntan a revelar la condición de habitar el espacio al cual había retornado.

Partiendo de esa motivación, el proyecto inicia realizando una investigación material y sensorial de la casa, mediada instintivamente por el acercamiento escultórico hacia la materia, teniendo, a su vez, un diálogo expandido con procedimientos derivados de la arqueología y la biología, entendiendo al espacio arquitectónico doméstico como un cuerpo de estudio que será sometido a una serie de toma de muestras y huellas en busca de reconstruir su memoria silente. Desde una operación introspectiva e íntima, se da inicio a una arqueología del espacio doméstico en busca de generar una cartografía de huellas-memoria a partir del estudio *in situ* de su arquitectura, mediante la realización de una serie de recorridos físicos y psicológicos a los cuales nos vamos a referir bajo el término de *derivas-memoria*. En correspondencia con el ejercicio de deriva proveniente de la teoría situacionista, las *derivas-memoria* realizadas en el espacio doméstico incitan a perderse en una búsqueda material y de reminiscencia a partir de la exploración física de la arquitectura y de la indagación en la memoria a través de las fotografías, objetos, olores, secretos y voces que la casa abriga.

Las *derivas-memoria* son realizadas a partir de la intercambiabilidad y diálogo continuo entre las disciplinas mencionadas, iniciando con un levantamiento de información mediante el trabajo de campo, registro y toma de muestras de materialidades extraídas del espacio doméstico, con el objetivo de relacionar simbólicamente los procesos sucedidos en el espacio físico-arquitectónico con los de memoria humana. Verbos relacionados con la capacidad de recordar como grabar, retener, revelar, olvidar, se ponen en relación con procesos físicos, que, debido al uso y al transcurrir del tiempo, afectan las superficies materiales que definen el espacio doméstico; oxidar, borrar, desgastar, percutir, descascarar, son algunos de ellos. En ese sentido, la yuxtaposición de estratos encontrada en superficies arquitectónicas de la casa –techos escarchados, paredes de madera, quelcos, entre otros– se ponen en relación metafórica con la forma en que se construye la memoria colectiva doméstica, trazando una analogía entre ambos a medida que son afectados por el transcurrir del tiempo y del azar. De manera semejante al desgaste material de las superfi-



Figura 32: Registro de la toma de muestras de las superficies arquitectónicas del espacio doméstico bajo la técnica auto-fabricada de *frottage* con colapez.



Figura 33: Detalle de toma de muestra realizada mediante la técnica de *frottage* con colapez sobre el suelo de la azotea del espacio doméstico.



Figura 34: Detalle de toma de muestra mediante la técnica de *frottage* con colapso del suelo del cuarto de herramientas ubicado en el primer piso del espacio doméstico.

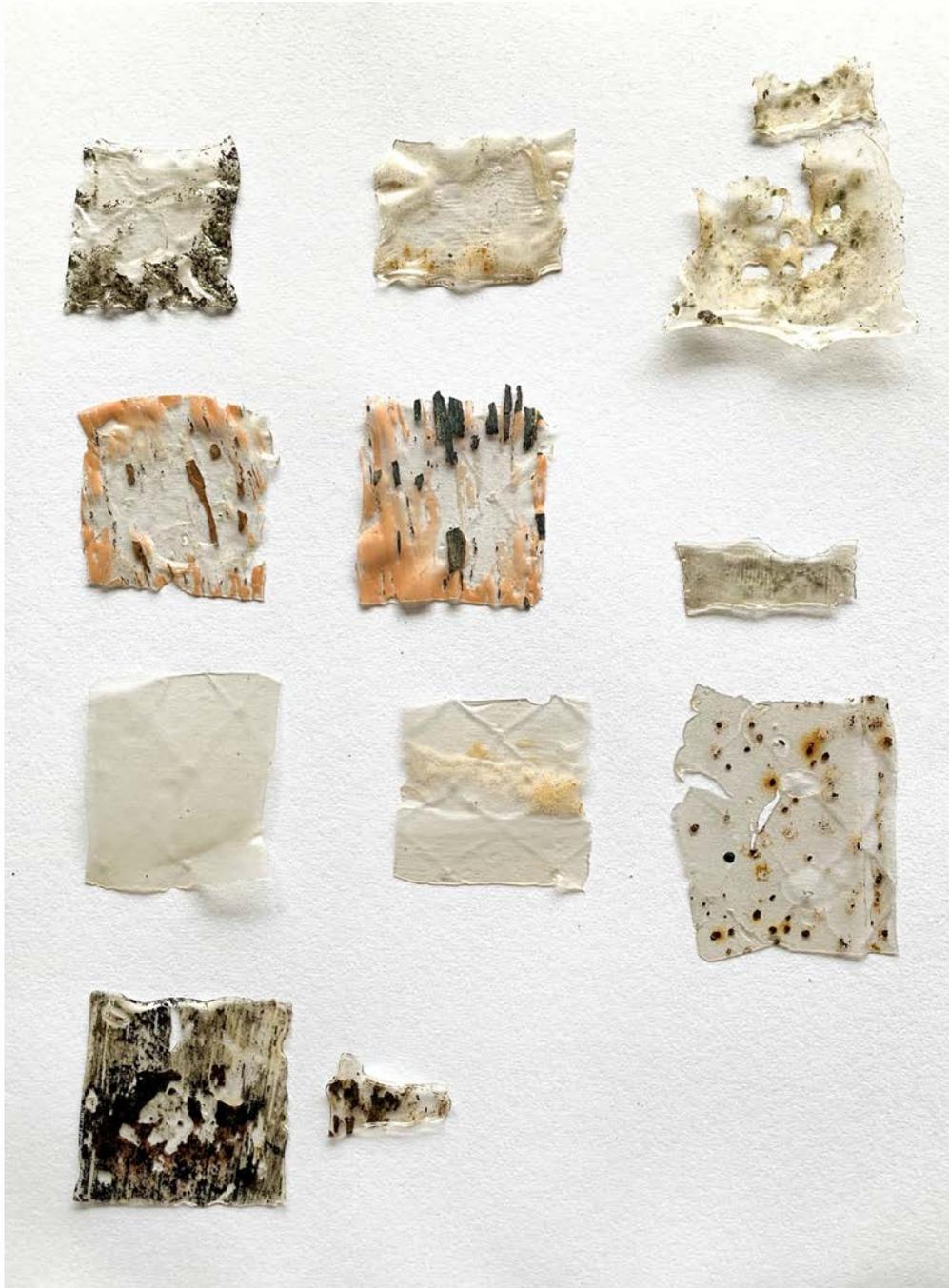


Figura 35: Recopilación de texturas extraídas bajo la técnica de *frottage* con colapez en las superficies arquitectónicas del espacio doméstico.

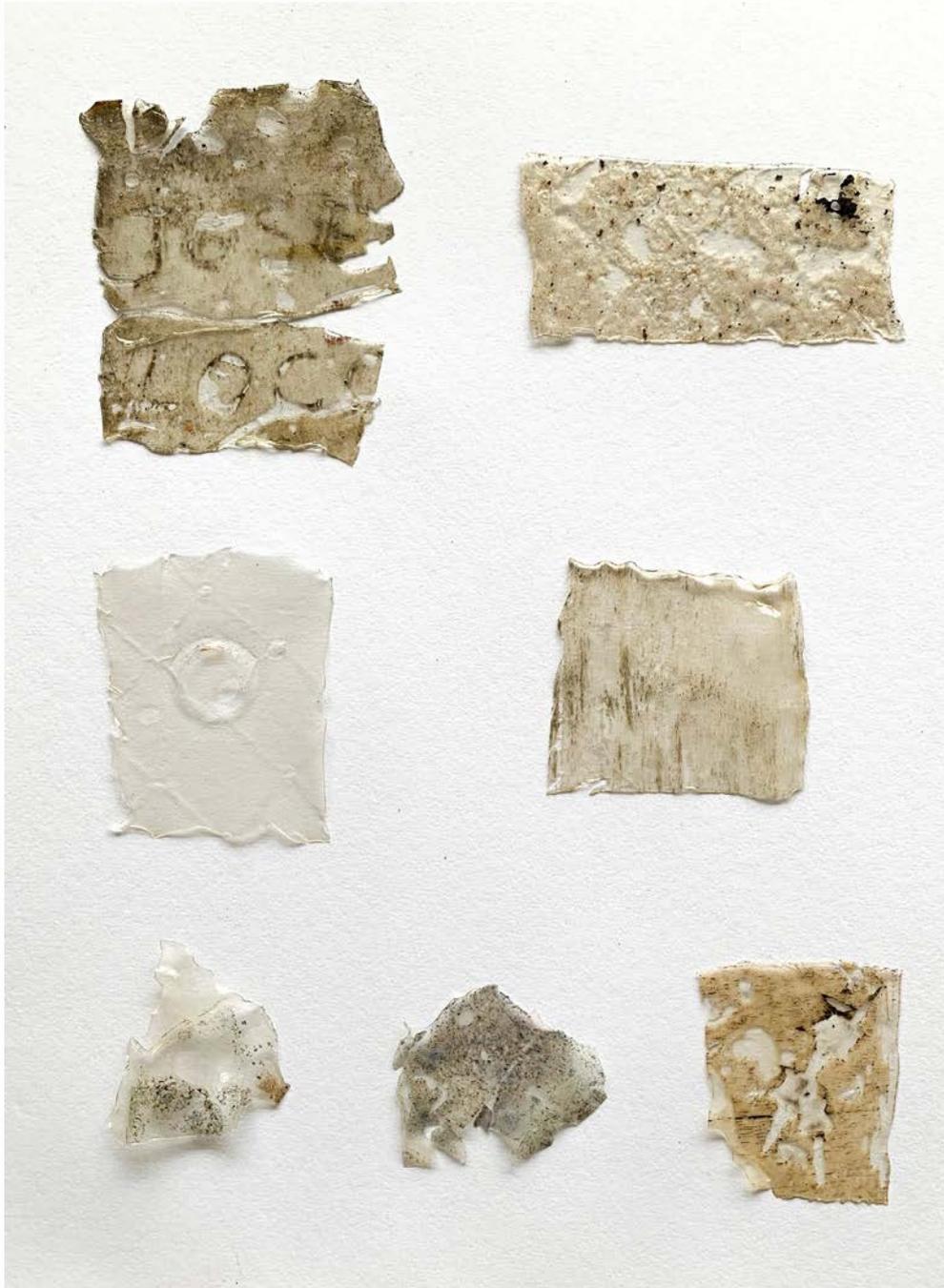


Figura 36: Recopilación de texturas extraídas bajo la técnica de *frottage* con colapez en las superficies arquitectónicas del espacio doméstico.

cies arquitectónicas del espacio doméstico, las facultades humanas de recordar también olvidan y se descascaran, la información visual y sensorial contenida en el cerebro humano empieza pulida, brillante y lúcida, y con el devenir de los días, al igual que una plancha de metal a la intemperie, pierde definición, se opaca y oxida.

Tomando como referencia procedimientos técnicos provenientes de la arqueología y la biología, se recurre a la identificación, extracción, registro y catalogación de texturas encontradas en la casa, así como a la información oral y sonora proporcionada por los habitantes de la misma, con el objetivo de generar una lectura abstracta de la identidad y de la memoria colectiva familiar, sin intención de puntualizar en nombres propios o hechos concretos. La recopilación de texturas de la casa fue realizada mediante una variante de la técnica del *frottage*, empleando láminas de colapez como material sobre el cual imprimir. El *frottage*, como su mismo nombre lo indica, es una técnica importada del grabado, utilizada para transferir imágenes de una superficie a otra por medio del acto de frotar, en su mayoría, empleando una superficie de papel. A diferencia del uso convencional del *frottage*, en este caso, procedo a hacer una modificación de la técnica, sustituyendo el papel por el colapez como material para transferir la textura, pues requería de un soporte transparente o translúcido donde se pueda adherir los rastros de materia extraída de las superficies arquitectónicas domésticas. En paralelo con esta técnica auto-fabricada, y como parte de las *derivas-memoria*, se hurga en los cajones, cómodas y roperos en busca de encontrar en ellos objetos que pudieran dar cuenta en sí mismos sobre los secretos, recuerdos y enigmas que abriga la casa. Un maletín con instrumentos médicos, gavetas llenas de radiografías, un empolvado negatoscopio –dispositivo de luz de uso médico utilizado para observar imágenes radiográficas–, junto a otras herramientas médicas de diagnóstico delataban un pasado familiar dedicado a la medicina, del cual solo quedaba el recuerdo.

Asimismo, álbumes fotográficos con cubiertas aterciopeladas, una colección de *cassettes* empolvados y olvidados en el fondo de un desván, estantes con libros empastados artesanalmente, cartas que parecían volver en el tiempo y retroceder a cuando fueron escritas, entre otros objetos, fueron apareciendo en el recorrido. A la luz de los sentidos, cada hallazgo contenía, en menor o mayor grado, partes ralladas, golpeadas y despintadas, entre otros rastros que evidenciaban su uso, así como, en su interior, cada uno guardaba historias y relatos sobre un tiempo pasado al cual era posible viajar brevemente en el momento de su descubrimiento. Excavar en cada compartimiento de la casa me permitió traer a reflexión la facultad que tienen los objetos para grabar recuerdos, noción que me impulsó a continuar la búsqueda hacia los rincones de la casa que no estaban a la vista, los cuales, cabe recalcar, eran los que resguardaban los artefactos más enigmáticos y, por tanto, más cautivadores.

Fue en medio del adentramiento hacia los escondrijos y recovecos de la casa donde apareció un ronco proyector de *slides*, artefacto que me envolvió en la magia que circunda a los dispositivos de luz analógicos y que, junto al negatoscopio mencionado anteriormente, introdujo una nueva aproximación hacia el espacio doméstico, induciendo a la luz y a las sombras emanadas del mismo como potenciales herramientas de exploración y sujetos de investigación. Percibir

el aura que rodeaba el ambiente cuando los aparatos análogos revelaron, a través de la luz, las imágenes desprendidas de los *slides* y de las radiografías, permitió asociar a la luz y a la memoria como entes inmateriales que develan tiempo y vida, incitando una nueva búsqueda que pretende cazar las luces y las penumbras instaladas en el espacio doméstico en un intento por encontrar en ellas huellas sobre el habitar. ¿Cómo puedo emulsionar la memoria que mi casa exhala? ¿cómo puedo emulsionar mis recuerdos sobre ella? Guiada plenamente por estas interrogantes, procedo a desarrollar una serie de experimentaciones que llamaré foto-ensayos, buscando investigar los procesos análogos de tratamiento y revelado de imágenes a través del manejo continuo entre la luz y la oscuridad como medios que develan información y memoria del espacio doméstico.

Los cuatro tipos de foto-ensayos con los que experimenté, tomaron como referentes las técnicas análogas de revelado y creación de imagen desarrolladas desde el campo de la radiología, la fotografía y el grabado, disponiendo nuevamente a la arquitectura de la casa como superficie y campo de experimentación. El primer tipo de foto-ensayo provino del hallazgo del negatoscopio y de las radiografías, planteando la posibilidad de tomar fotografías mediante una cámara *pinhole* utilizando a la radiografía como soporte fotosensible. Para ello, fue necesario, en primer lugar, construir de manera artesanal una cámara *pinhole*, en segundo, adaptar un cuarto oscuro en donde trabajar con las películas radiográficas fotosensibles y realizar el revelado y fijado de imágenes, y en tercer lugar, conseguir los químicos de revelado y fijado de imágenes radiográficas. La construcción del laboratorio fotográfico tuvo lugar en un cuarto abandonado de la casa, el cual, a pesar de su precaria recreación contaba con todas las condiciones necesarias para realizar el tratamiento de imágenes, incluyendo los líquidos de revelado y fijado. De la misma manera, –a pesar de su rudimentaria fabricación–, las tres cámaras *pinholes* que fueron elaboradas, cumplían con todos los requisitos para ser utilizadas como cámaras fotográficas.

Después de muchos intentos de fotografiar utilizando retazos de radiografías como soportes fotosensibles introducidos en las cámaras *pinholes*, el resultado seguía siendo el mismo: después de ser reveladas, las radiografías salían completamente oscuras sin registrar siquiera una huella de luz. Estos resultados concluyeron que la exposición a la luz solar mediante una cámara *pinhole* no era suficientemente potente para imprimir su registro en la radiografía, la cual necesitaba de una carga mayor de radiación para ser afectada. A pesar del fracaso del experimento, esta primera experimentación fue fundamental pues, es a partir de las pruebas realizadas y de la investigación emprendida sobre los condicionamientos técnicos necesarios para la elaboración artesanal del cuarto oscuro y de las cámaras *pinhole*, que surge la idea de pensar ambos como cámaras oscuras, espacios que almacenan información en su interior a través de la recepción de luz procedente del exterior. Cabe acotar que las cámaras –o habitaciones– oscuras se remontan a los inicios de la fotografía, siendo conocidas como espacios que permitían revelar imágenes en su interior por medio de la luz recogida del exterior, utilizadas, en su mayoría por artistas y dibujantes para retratar la imagen capturada. Fui desarrollando esta idea hasta llegar a plantear que todo espacio puede ser potencialmente una cámara oscura, en cuanto esté complementemente cerrado y solo permita el paso de la luz a través de un orificio –o estenopo– diminuto, ubicado de



Figura 37: Recopilación de películas radiográficas que fueron expuestas por medio de tres cámaras *pinhole* construidas artesanalmente.

Pruebas en película radiográfica				
N°	MEIO	E	R	F
1.	LOBO		40 s	1 min
2.	MONO		10 s	1 min
3.	ZORRO	1 día (de 1:44 a 1:44 pm)	10 s	1 min
4.	(sensibilidad) Prueba WZ	40 s	40 s	2 min
5.	Película expuesta a foco en espacio interior (prueba de WZ artificial)	10 min, 30 seg.	12 s	1 min y 1/2
6.	prueba a WZ artificial con objeto sobre peli- cula. Foco amarillo	15 min		
7.	prueba WZ foco ama- rillo + dedos en ambos partes de película	15 min		
8.	prueba sobre techo horizontal película expuesta interpenie	2 días	30 s	4 min
9.	prueba sobre pared película expuesta interpenie	2 días	30 s	4 min
10.	LOBO	30 s	30 s	2 min
11.	MONO	1.30 min	30 s	2 min

Leyenda:
 → E: Tiempo de exposición
 → R: Tiempo en líquido de revelado
 → T: Tiempo en líquido de fijador

(1/2) + (1/2)
* revelador + agua

(1/2) (1/2)
* revelador + agua

(1/2) + (1/2)
* revelador + agua

→ tiene tinta negra a ambos lados. No fue quitada al momento de revelar ni fijar la película. Fue puesta solo por una cara de la película.

→ tiene tinta negra a ambos lados de la película, puesta solo por una cara. No fue quitada al momento de revelar ni fijar.

→ caja mal tapada

Figura 38: Sistematización de datos de tiempo de exposición, revelado y fijado de las pruebas con películas radiográficas expuestas mediante tres cámaras pinhole construidas artesanalmente.



Figura 39: Recopilación de películas radiográficas que fueron expuestas por medio de tres cámaras *pinhole* construidas artesanalmente.

13.	LOBO	10 seg.	30 s	4 min	
14.	zorro mirando al sol	15 seg	30 seg	4 min	
15.	mono mirando al sol	15 seg	15 seg	4 min	
16.	película expuesta al sol	15 seg	30 seg	4 min	→ expuesta, revelada y fijada con cinta negra por ambas caras.
17.	película expuesta al sol	20 seg	30 seg	4 min	→ expuesta, revelada y fijada con cinta negra por ambas caras.
18.	película expuesta al sol	30 seg	30 seg	4 min	→ expuesta, revelada y fijada con cinta negra por ambas caras.
19.	película expuesta al sol	40 seg	30 seg	4 min	→ expuesta, revelada y fijada con cinta negra de diferentes tamaños por ambas caras. (Por eso el tono medio)
20.	película expuesta al sol	50 seg	30 seg	4 min	→ expuesta, revelada y fijada con cinta negra por una sola cara.
21.	película expuesta al sol	1 min	30 seg	4 min	→ expuesta, revelada y fijada con cinta negra por ambas caras.
22.	película expuesta a luz de wanto convertido en pinhole	20 seg	30 seg	4 min	→ expuesta, revelada y fijada con cinta negra en una cara.
23.	película expuesta a luz de wanto convertido en pinhole	30 seg	30 seg	4 min	→ expuesta, revelada y fijada con cinta negra en una cara.
24.	película expuesta a luz de wanto convertido en pinhole	40 seg	30 seg	4 min	→ expuesta, revelada y fijada con cinta negra en una cara.
25.	película expuesta a luz de wanto - pinhole	1 min	30 seg	4 min	→ expuesta, revelada y fijada con una cinta negra en una cara.

Figura 40: Sistematización de datos de tiempo de exposición, revelado y fijado de las pruebas con películas radiográficas expuestas mediante tres cámaras pinhole construidas artesanalmente.



Figura 41



Figura 42

Figuras 41 y 42: Fotografías de la proyección generada al convertir una habitación de la casa en una cámara pinhole. La imagen refelejada exhibe el árbol de palto que se encuentra en el jardín de la casa junto a una sombra del cuerpo de una de sus habitantes.

preferencia en el medio de una de sus paredes. Esta propuesta dará paso al segundo foto-ensayo, el cual consistirá en la transformación de un cuarto ubicado en el tercer piso de la casa en una cámara oscura, siguiendo las condiciones técnicas mencionadas.

La luz recogida del exterior se filtrará a través del orificio construido en el cuarto doméstico, dando paso a la proyección invertida de la imagen del exterior, introduciendo en la habitación, por ejemplo, parte del árbol de palta que se encuentra al exterior la casa. La imagen inmaterial capturada a través de la luz, potenciará la relación simbólica entre la luz y las sombras como agentes que develan memoria y tiempo, trazando la posibilidad de pensar la casa en clave de cámara oscura, bajo el reconocimiento de ambas –cámara y casa– como espacios de extrañamiento que recogen y almacenan información intangible del exterior a través de la luz. A esta propuesta se le añadirá el concepto de caja negra –artefacto de grabación casi indestructible que registra los datos de funcionamiento y actividad en la cabina de control de aeronaves, transportes, entre otros– trazando una similitud entre ellos como objetos/espacios contenedores de información e imágenes, grabadores de voces e información de un tiempo específico. Basada en esta idea, surge el tercer tipo de foto-ensayos, los cuales se inclinan hacia el uso tradicional del papel fotosensible como soporte fotográfico, el cual será introducido en las cámaras pinhole construidas previamente.

La experimentación por cuenta propia del quehacer fotográfico, exhibió a la fotografía análoga como una disciplina de complejos procesos y condicionamientos técnicos rigurosos, a los cuales yo estaba accediendo por primera vez. Aprender a observar y a medir la luz para realizar el tiempo de exposición preciso en el lugar correcto –tomando en cuenta que esta varía dependiendo de la hora, la temperatura y el lugar de la casa del cual sea captada– junto a calcular el tiempo exacto de revelado y fijado de imágenes, son algunas de las nociones que fui aprendiendo a medida que iba fotografiando. Visto de ese modo, la toma de fotografías sobre papel sobrepasó los foto-ensayos anteriores en cuanto requería de un rigor y complejo conocimiento técnico para poder obtener óptimos resultados fotográficos.

Por otro lado, la magia sucedida en el cuarto de revelado al ver aparecer las imágenes en medio de la luz roja, dilucidó la condición aurática de la fotografía, mostrándola como un medio que recupera el tiempo y la memoria de un lugar a partir del registro de las luces y sombras que yacen en él. Ejecutar todo el proceso para obtener una fotografía análoga –desde su exposición a la luz solar hasta el tratamiento de revelado y fijado en el cuarto oscuro– descubriendo en cada resultado nuevas variantes y posibilidades a explorar, me aventuraron en un camino lleno de magia y azar que indujo mi adentramiento en los procesos fotográficos analógicos. Será a partir de la inmersión en la experimentación fotográfica y la conceptualización de las nociones de casa/cámara/caja oscura repasadas anteriormente, que se realizará el cuarto y último tipo de foto-ensayos realizado para el presente proyecto artístico.

Este último experimento parte de asociar las fotografías realizadas por la cámara *pinhole* como vestigios –en términos benjaminianos– del *aquí y ahora*, y busca, de manera simbólica, capturar a través de ellas, la memoria que ronda el espacio doméstico. Asimismo, retomando la



Figura 43: Fotografía sobre papel fotosensible realizada mediante una cámara *pinhole* construida artesanalente.



Figura 44: Fotografía sobre papel fotosensible realizada mediante una cámara *pinhole* contruida artesanalmente.



Figura 45: Fotografía sobre papel fotosensible realizada mediante una cámara *pinhole* contruida artesanalmente.

indagación sensorial del espacio doméstico llevada a cabo en las *derivadas-memoria* detalladas al inicio del capítulo, la creación del cuarto tipo de foto-ensayo se propondrá inspeccionar las materialidades que conforman la arquitectura doméstica, con el objetivo de utilizarlas como soportes materiales fotográficos, buscando potenciar el aura de la imagen fotográfica como testimonio *in situ* del espacio que retrata.

Desde un acercamiento hacia los inicios de la fotografía análoga, se acudirá a investigar y poner en práctica los procedimientos de creación y tratamiento de imágenes para la realización del experimento, recurriendo al uso de la emulsión fotográfica fotosensible como elemento que permite la inscripción de imágenes a través de la luz en los soportes materiales escogidos. En paralelo, como parte del estudio de las materialidades del espacio doméstico, se identificarán las características de solidez, derivada de las estructuras de concreto con las cuales está construido, y de permeabilidad, identificando las ventanas, quelcos y mamparas como espacio de diálogo entre la intimidad doméstica y el espacio urbano. Interpretando las características materiales identificadas previamente, se decidirá optar por utilizar arcilla recogida de una cantera local como material opaco que hace referencia a la estabilidad y delimitación del espacio doméstico, y al vidrio como elemento resistente y permeable que permite el tránsito de la luz entre el exterior y el interior. Seguidamente, se recurrirá a impermeabilizar e impregnar con emulsión fotosensible fragmentos pequeños de arcilla seca y placas de vidrio de 10x10cm aproximadamente e introducirlos en la cámara *pinhole* para su exposición a la luz solar.

Tomando como referencia el estudio del tiempo de exposición, revelado y fijado de fotografías sobre superficie de papel fotosensible realizadas anteriormente, se procedió a realizar las fotografías sobre ambos materiales. Después de un largo proceso de pruebas, las fotografías en arcilla seca y en vidrio salieron a la luz, colmando a las piezas de fantasmagoría y misterio al grabar simbólicamente la memoria en la materia perteneciente a la casa. La experimentación con la emulsión fotosensible y su exposición a la luz natural realizada en este último experimento, potenció la alianza entre fotografía, materia y memoria, afirmando a la luz y a la oscuridad como herramientas que pueden revelar –en términos benjaminianos– el *aquí* y *ahora* de la casa.

A modo de cierre sobre los procesos experimentales detallados a lo largo de este capítulo, cabe señalar que cada uno de ellos ha influenciado la producción conceptual y material de las piezas que conforman el presente proyecto artístico materia de esta tesis, el cual, desarrollaremos en el siguiente capítulo. Antes de proceder con la descripción del conjunto de piezas, resulta pertinente resaltar que las exploraciones sensoriales, materiales y fotográficas planteadas desde el hecho de abordar a la casa como lugar-archivo, permitieron estudiarla como un cuerpo vivo, que, a modo de almáxico, cuida y da vida a los habitantes que contiene y a la vez, se nutre de ellos, impregnando en su arquitectura una cartografía de huellas sobre su habitar. En ese sentido, las *derivadas-memoria* desempeñaron un rol fundamental al detonar en mí una nueva percepción del espacio doméstico familiar, permitiéndome reconocerlo como un espacio psicológico, perceptible únicamente a través del sueño, la cavilación y el recuerdo, así como también percibirlo como

un espacio aurático, en el que conviven simultáneamente la memoria y el tiempo.

Por último, es importante mencionar que la trayectoria de investigación-creación ejecutada, ha sido, en sí misma, un proceso de aprendizaje y de toma de consciencia sobre el habitar, al haberme permitido estrechar la relación física y psicológica con el espacio doméstico al cual había retornado. Del mismo modo, la investigación de procedimientos fotográficos análogos emprendida para cada uno de los tipos de foto-ensayos realizados, favoreció el proceso introspectivo hacia el espacio doméstico, permitiéndome re-descubrirlo a partir de la captura de las luces y las sombras que lo llenan. Asimismo, las metodologías y hallazgos conceptuales-materiales desarrollados, potenciaron el juego entre la penumbra y la luz como herramientas de memoria, que sirvieron para la creación de cada una de las piezas que conforman el proyecto artístico que serán presentadas en el siguiente capítulo.





Figura 46



Figura 47

Figuras 46 y 47: Fotografías realizadas con emulsión fotográfica fotosensible *Liquid Light* sobre superficie de arcilla seca usando una cámara *pinhole* construida artesanalmente como herramienta fotográfica.

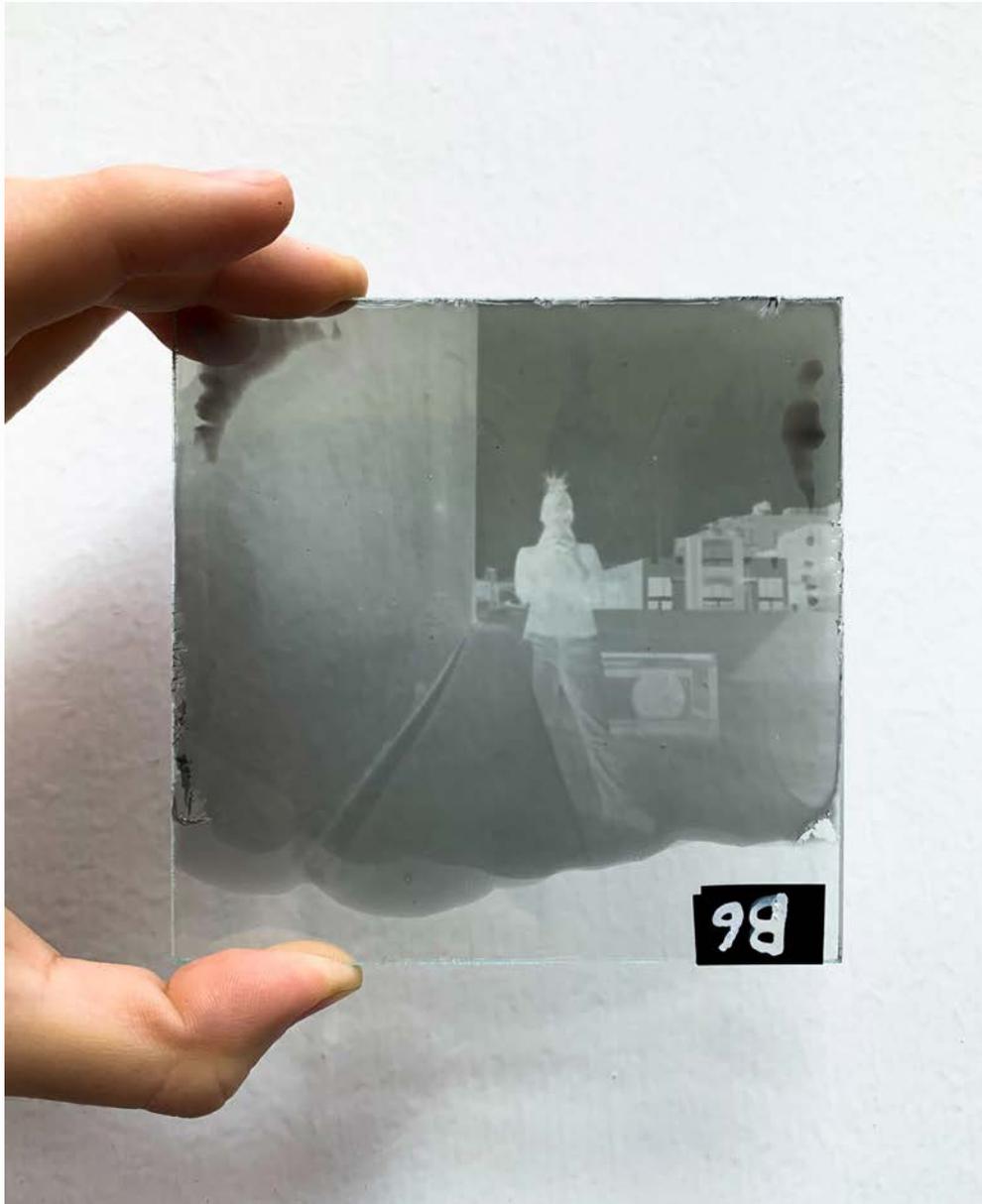


Figura 48: Fotografía realizada con emulsión fotográfica fotosensible *Liquid Light* sobre superficie de vidrio usando una cámara *pinhole* construida artesanalmente como herramienta fotográfica.



Figura 49: Fotografía realizada con emulsión fotográfica fotosensible *Liquid Light* sobre superficie de vidrio usando una cámara *pinhole* construida artesanalmente como herramienta fotográfica.

4.1

CASA TOMADA

Mi casa suda su memoria.

Mi casa suda a mí y yo sudo a ella.

El preámbulo de metodologías, procesos y hallazgos descrito en el capítulo anterior, servirá de base para, en este capítulo, desarrollar y sustentar *Casa Tomada*, proyecto materia de la presente investigación artística. *Casa Tomada* es un conjunto instalativo compuesto por la interrelación de cinco piezas independientes que despliegan un discurso colectivo sobre la memoria doméstica como espacio habitado. Desde distintos enfoques, el proyecto aborda la arquitectura doméstica como lugar-archivo, es decir, como superficie de palimpsesto que abraza y revela las huellas del habitar, afirmando, a su vez, el vínculo simbiótico generado entre el espacio doméstico y sus habitantes. Para su elaboración conceptual y material, *Casa Tomada* se apropia de procesos provenientes de la escultura, la fotografía y el grabado, estableciendo un espacio híbrido entre las disciplinas mencionadas, proponiendo un diálogo colectivo entre la materia, la luz y la sombra como herramientas para revelar la memoria que anida en el espacio doméstico.

Antes de empezar con el desarrollo del conjunto de piezas, cabe mencionar que el título del proyecto hace alusión al cuento *Casa Tomada*, del escritor argentino Julio Cortázar, relato que toma lugar en una misteriosa casa situada en la ciudad de Buenos Aires, en la cual enigmáticas fuerzas se van apropiando de sus ambientes, hasta finalmente, tomarla por completo. La narración cortazariana sumerge al lector en un ambiente doméstico donde priman lo extraño y lo real, donde cada parte de la casa tiene la facultad de grabar las experiencias, los recuerdos y los anhelos de sus habitantes, noción que se ha buscado explorar a lo largo del presente proyecto mediante el estudio de las huellas de memoria impregnadas en sus muros, paredes y pasadizos. Como su mismo nombre señala, el proyecto ha pretendido tomar la casa y embeberse de ella, revelando sus enigmas, secretos y penumbras en cada una de las obras que lo componen. A pesar que las piezas que conforman *Casa Tomada* serán descritas a continuación de manera singular, todas son partes constituyente del proyecto, por lo que serán instaladas de manera colectiva, propuesta que se sustentará más adelante.

Basada en el diagnóstico arqueológico-sensorial del espacio doméstico llevado a cabo a

partir de las *derivas-memoria*, se encuentra *Estereoscopía de un Almacigo*, primera pieza que conforma el proyecto, la cual consiste en un video de siete minutos de duración elaborado en base a las muestras recogidas de la arquitectura doméstica y proyectadas a través de un proyector de *slides* sobre una pared de madera de la casa. El video registra el momento de la proyección de dichas muestras en interacción con un vaivén de sombras que se les superponen, las cuales pertenecen a las personas que habitan la casa en cuestión. Para su elaboración, la obra hace uso de la recolección de muestras materiales extraídas del espacio doméstico mediante la técnica de *frottage* con colapez descrita anteriormente, las cuales se montan en los marcos de soportes de *slides* antiguos para ser incorporados en un proyector de diapositivas encontrado en el espacio doméstico, que las proyecta sobre una pared enchapada en madera, constitutiva y representativa de la casa.

A lo largo de la obra, se expone un ambiente fantasmagórico mediado por las proyecciones informes de las muestras recogidas *in situ* y por el juego de sombras de los habitantes de la casa que paulatinamente aparecen y se desvanecen, envolviéndola en una atmósfera espectral y extraña, en el borde entre el sueño y la vigilia. Acompañando la extrañeza de la proyección, se suma el sonido métrico del paso de los slides característico del proyector de diapositivas análogo, el cual se insinúa en determinados momentos del video. Mediante el uso de la fantasmagoría presente en la propuesta estética, la obra busca generar un acercamiento a la casa como espacio psicológico, invitando a su espectador a recorrer la arquitectura mental de la misma a través de los rastros de luces y sombras dibujadas en la proyección. Es a través de concebir a la memoria como entidad inmaterial e inexacta, que la obra realiza, a través de la luz, un proceso de desmaterialización de las muestras físicas extraídas de la arquitectura doméstica, buscando que se manifiesten como entes nebulosos e inteligibles, carentes de forma exacta, trazando un símil entre ellos y la memoria entendida como proceso abstracto, que oscila entre la lucidez y la indeterminación.

Cada una de las muestras recogidas *in situ* son como retratos de un tiempo y espacio determinados, huellas auténticas del habitar y por ende parte constitutiva e intransferible del espacio doméstico. Es por esto que se opta por realizar su proyección en el interior del mismo lugar del cual fueron extraídas. Bajo ese enfoque, se recurre a la pared enchapada en madera de la sala como soporte de proyección, al ser un espacio medular donde confluye la vida en común de los habitantes, con la intención de hacer referencia directa a la casa, tanto por ser un material que recubre gran parte de ella, como por considerar a la madera como un cuerpo vivo cuya materialidad denota abrigo y calidez, rasgos bajo los cuales se busca interpretar al espacio doméstico en cuestión. En ese sentido, la premisa de realizar la proyección *in situ* pretende, de manera simbólica, transferir el aura de la casa a las muestras proyectadas, las cuales, al ser reproducidas directamente sobre la arquitectura de la cual fueron extraídas, se cargan –en términos benjamianos– de su *aquí y ahora*.

El acto de transferir en la arquitectura doméstica las muestras extraídas de la misma y superponer en ellas los cuerpos de los habitantes de la casa, genera un ecosistema de capas de memoria que pone en evidencia tanto la vida impregnada en las paredes como la de los cuerpos



Figura 50 (páginas 115-116): Muestras extraídas de la arquitectura del espacio doméstico depositadas en *slides* para ser proyectadas en un proyector de *slides* analógico. La operación dió lugar a la creación de la obra *Estereoscopia de un almáxico*, 2020.

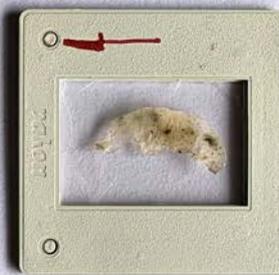
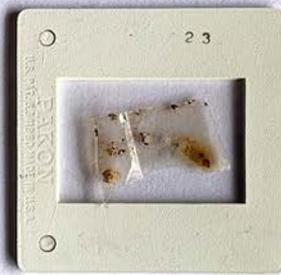




Figura 51 (páginas 117-118): MORALES, María José. 2020. *Estereoscopia de un Almacigo* [video]. Trujillo. Video monocal / 7 min. *Stills* de video.

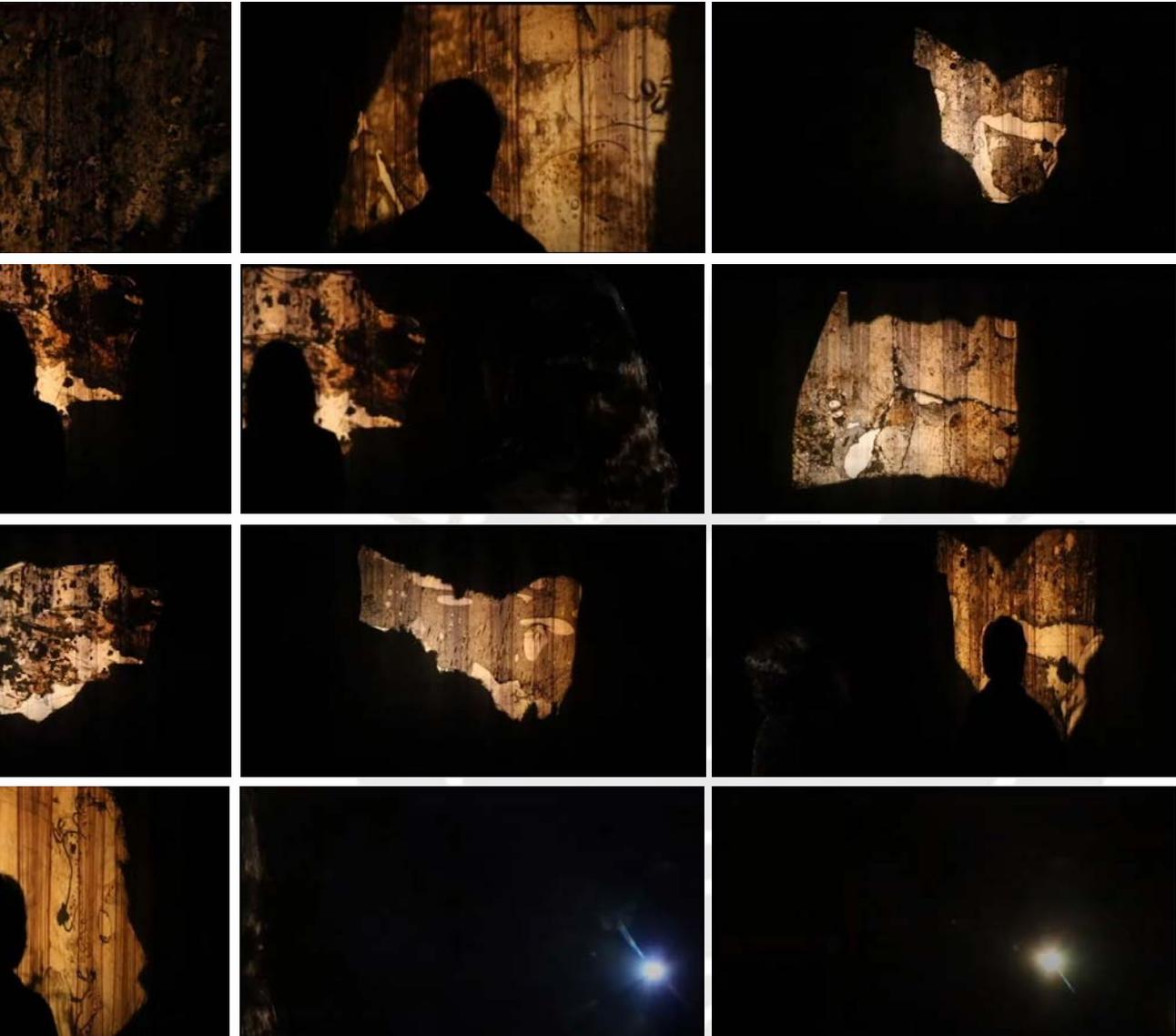




Figura 52: MORALES, María José. 2020. *Estereoscopia de un Almacigo* [video]. Trujillo. Video monocal / 7 min.



Figura 53: MORALES, María José. 2020. *Estereoscopia de un Almacigo* [video]. Trujillo. Video monocal / 7 min.

que habitan en ella. Esto es posible debido a que en la obra el proyector análogo es utilizado como vehículo que, mediante la luz, permite visibilizar y aumentar la escala de las huellas del habitar recogidas en las muestras de formato *slide*, compenetrándolas bajo una misma escala con las sombras de los cuerpos que habitan la casa. En busca de no alterar el ecosistema que surge entre el diálogo huella-cuerpo-casa, se considera que la proyección, como acto performático, solo puede ser realizada *site-specific*, desestimando toda posibilidad de ser reproducida en otra superficie que no sea concerniente al espacio doméstico, motivo por el cual la obra recurre a su documentación (video), negando su transportabilidad.

Cabe mencionar, que *Estereoscopia de un almacigo* ha sido desarrollada en paralelo a la elaboración de un libro-arte que recoge la investigación y el proceso de recopilación de texturas mencionado, así como la documentación en fotografías de su proyección *in situ*. Este ha sido diseñado desde el concepto de la dualidad entre penumbra y luz desarrollado a lo largo del proyecto: la primera mitad del libro responde a hojas de color blanco y busca aludir a lo que es perceptible a los sentidos a través de la luz; por otro lado, la segunda mitad del libro responde al color negro en las hojas, proponiendo hacer alusión a la intimidad que habita en la oscuridad, y que se revela a través de ella.

El libro es de tapa dura y tiene dos carátulas, de igual jerarquía, que abren tanto la mitad blanca como la mitad negra. La contra carátula se convierte en carátula al girar totalmente el libro, operación que se puede repetir en el otro sentido. La carátula de la mitad de hojas blancas es blanca y contiene una escala (como las utilizadas en las excavaciones para dar referencia al tamaño de un objeto-muestra) que está tejida y ensamblada en el medio. En el interior de la parte blanca se encuentra el registro de la toma de muestras de la casa (huellas memoria) y la catalogación de las mismas, expresadas en un lenguaje objetivo y técnico, característico de un estudio arqueológico. La propuesta de re-interpretación de la escala confeccionada a modo de tejido, propone hacer referencia a la cartografía doméstica realizada, la cual, si bien se apropia de procedimientos arqueológicos de registro y documentación, así como de ejercicios derivados de la escultura y el grabado, incorpora un importante componente subjetivo al excavar introspectivamente en la memoria personal, generando un estudio desde la fisicidad de la casa y desde el auto-reconocimiento de quienes la habitan. Desde esa perspectiva, se dispone que el interior de la parte blanca responda a una mezcla técnico-subjetiva, planteando una tensión estructural entre el lenguaje formal bajo el cual se encuentran los dibujos, imágenes y datos recolectados frente a escritos de carácter subjetivo que responden a una recolección de la memoria inmaterial de la casa en cuestión, manifestándose a modo de extractos de conversaciones de sus habitantes junto a escritos de carácter poético de elaboración propia. Esta primera parte del libro busca introducir al espectador en un acercamiento hacia lo micro, hacia las intimidades de una casa desgastada por el habitar, posibilitando la observación de un tejido de relaciones invisibles que son huellas del andar de sus habitantes.

La segunda mitad del libro inicia con una portada de color negro donde se puede apreciar un *slide* ensamblado en el centro, el cual contiene una fotografía de la fachada del espacio do-

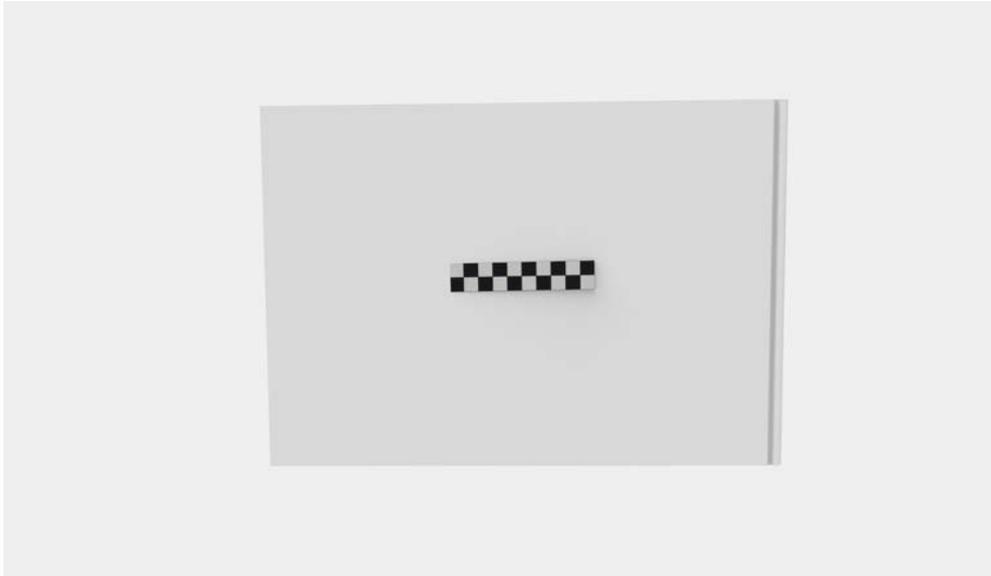


Figura 54

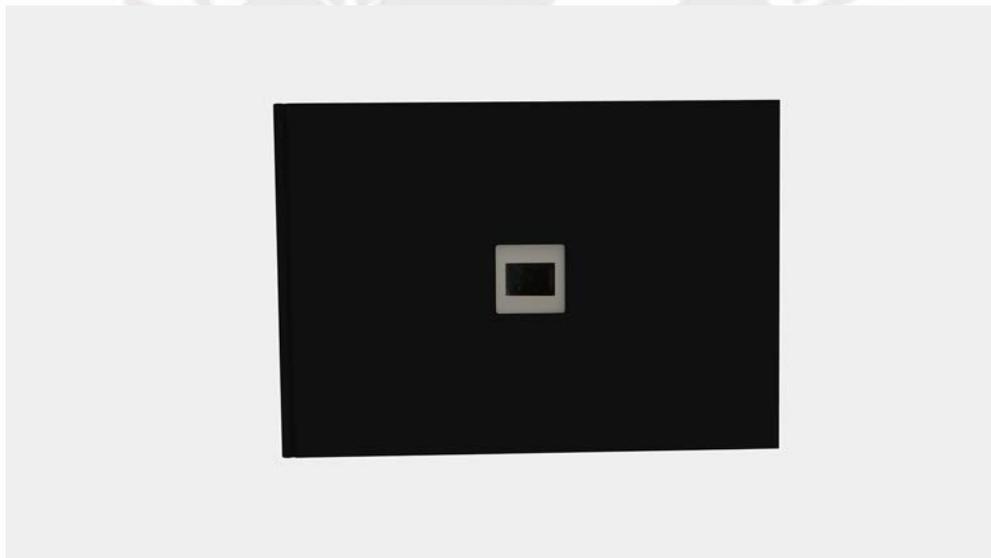


Figura 55

Figuras 54 y 55: Ambas caras de la publicación que recoge las *derivas-memoria* y las proyecciones realizadas en *Estereoscopia de un Almacigo*, 2020. La publicación está diseñada en base a la dualidad entre la sombra y la luz, ambas consideradas herramientas mediante las cuales se ha explorado la memoria del espacio doméstico.

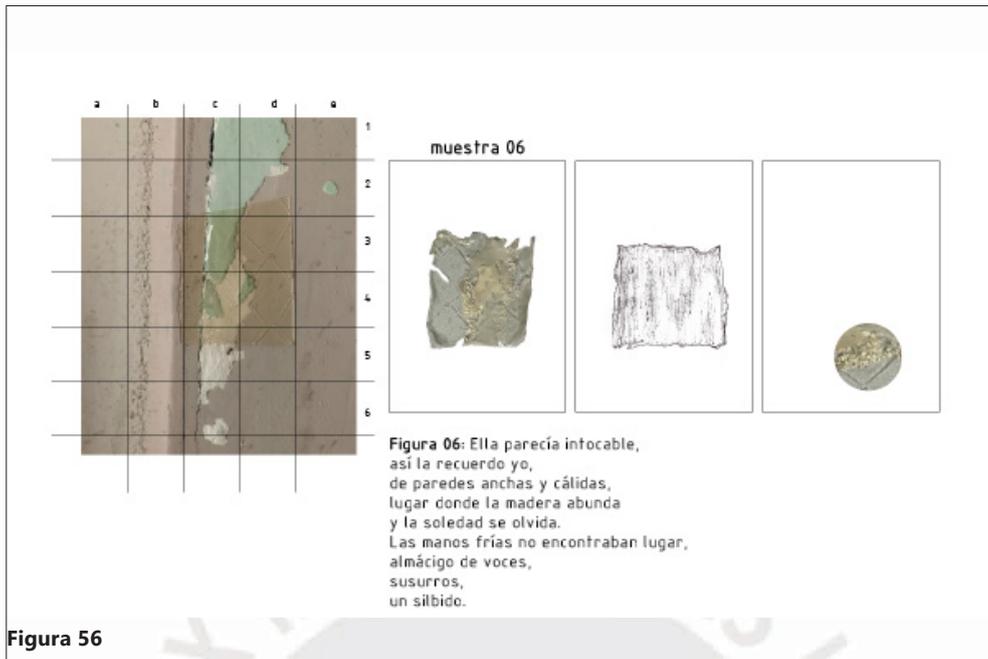


Figura 56

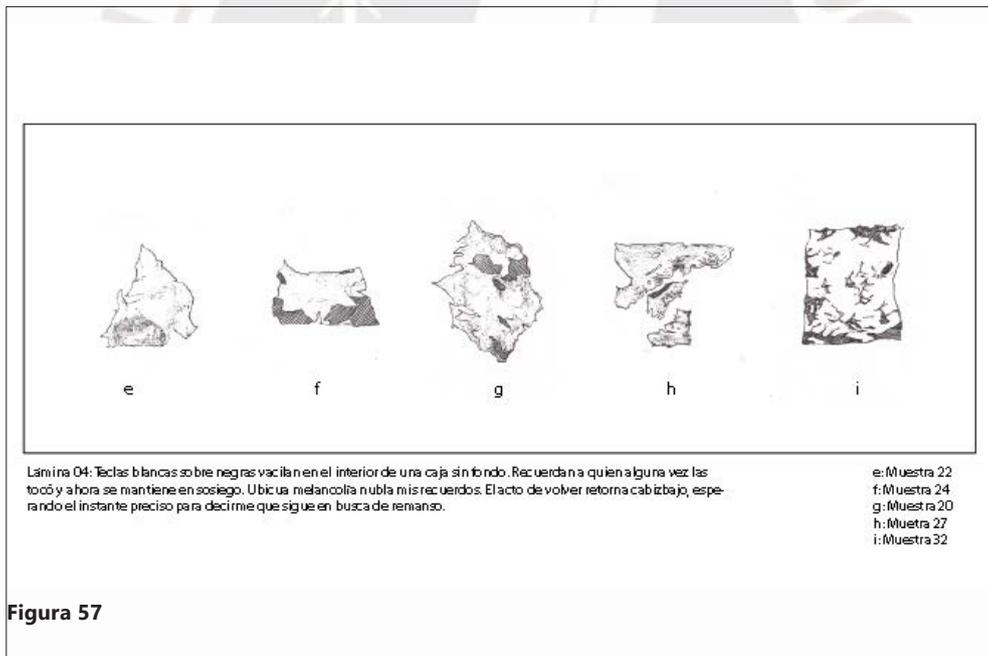


Figura 57

Figuras 56 y 57: Publicación que recoge las *derivas-memoria* y las proyecciones realizadas en *Esteroscopia de un Almácigo*, 2020. Detalle de la parte clara del libro.

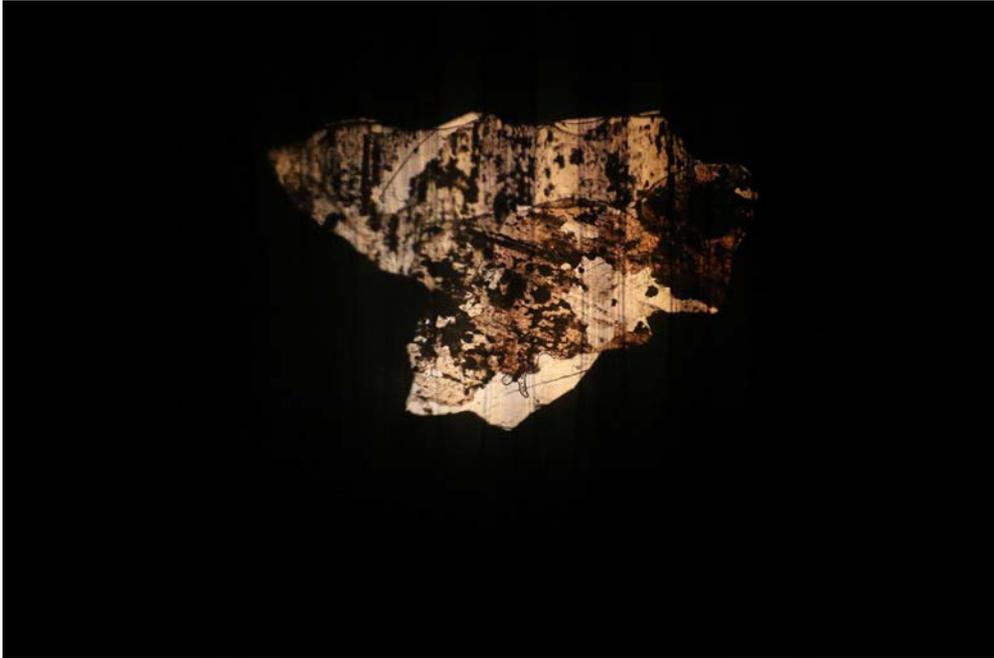


Figura 58



Figura 59

Figuras 58 y 59: Publicación que recoge las *derivas-memoria* y las proyecciones realizadas en *Estereoscopia de un Almácigo*, 2020. Detalle de la parte oscura del libro.

méstico. El *slide* es incorporado a modo de pista que revela a la casa como objeto de estudio, a partir del cual se realizarán una serie de operaciones y proyecciones que serán desplegadas en el interior de esta parte del libro, recordando a la luz y al proyector análogo como herramientas que permiten su visibilización en la oscuridad. El interior de esta parte se compone de hojas de color negro que abrigan un registro fotográfico de las proyecciones *in situ* resultadas de la proyección de las muestras extraídas del espacio doméstico. Cada una de las fotografías ocupa dos caras del libro, para recrear la espacialidad y las sombras arcanas desplegadas por la proyección *in situ* e incorporarla al soporte material del libro. A diferencia de la primera parte, esta no incluye escritos descriptivos, centrándose únicamente en introducir al lector-espectador hacia la abstracción que esconden las huellas del habitar impregnadas en la arquitectura doméstica, adentrándolo en una quimera nocturna, espacio aurático, casi onírico.

Continuando con el desarrollo del conjunto de obras que conforman el proyecto artístico, la segunda pieza de este conjunto lleva el nombre de *Somagrafía Madre*, compuesta por una placa radiográfica de tórax propia de 43x35cm, intervenida mediante el dibujo a escala del plano original de la casa e instalada en un negatoscopio (dispositivo de luz de uso médico usado para la visualización de radiografías). Desde una aproximación a procedimientos provenientes del campo de la radiología y el grabado, esta pieza exhibe una radiografía que permite descubrir las estructuras principales y canónicas de la casa frente a la estructura ósea del cuerpo de una de sus habitantes, integradas en un mismo cuerpo-habitáculo de diagnóstico. A través de re-dibujar e intervenir con el dibujo del plano arquitectónico el cuerpo contenido en la placa radiográfica, la obra sugiere generar un paralelo entre la estructura interior del espacio doméstico y del cuerpo, invirtiendo la relación de casa como contenedor de cuerpo a cuerpo contenedor de casa, exhibiéndolos, a través de la luz emanada del negatoscopio, como una sola unidad.

A diferencia de la operación de ampliación de las muestras, utilizada en *Estereoscopía de un almácigo*, en *Somagrafía Madre*, se acude a reducir a la casa a su mínima expresión a través del plano arquitectónico generando una yuxtaposición de arquitecturas doméstico-anatómicas que pretende hacer alusión a cómo el espacio habitado pasa a formar parte constituyente del cuerpo del habitante, grabándose en su memoria y en sus tejidos. Al igual que el habitante es parte de la casa a la que pertenece, la casa se vuelve parte de quien la habita, grabando en su interior un palimpsesto de huellas, rastros y recuerdos, donde cada uno es retrato de su tiempo y de su habitar.

En la obra se busca potenciar la relación de cuerpo habitado al recurrir a una radiografía de tórax propia, que expone la intimidad de sus órganos vitales a partir de la luz mediada por el dispositivo médico análogo, estrechando su vínculo con el aparato al ser revelada por el mismo. Mediante el intercambio de luces y sombras proyectadas por este, la pieza pretende abordar la relación cuerpo-casa entendiendo a ambos elementos como contenedores de información, memoria y vida, explorando, a su vez, al habitar como proceso a través del cual el ser humano se compenetra con el medio que habita, permitiendo –en concordancia con la tesis de Heidegger descrita anteriormente– su existencia en el mundo. En términos cortazarianos, *Somagrafía Madre* realiza una operación de mirar hacia dentro del cuerpo-casa, proponiendo reflexionar que, así

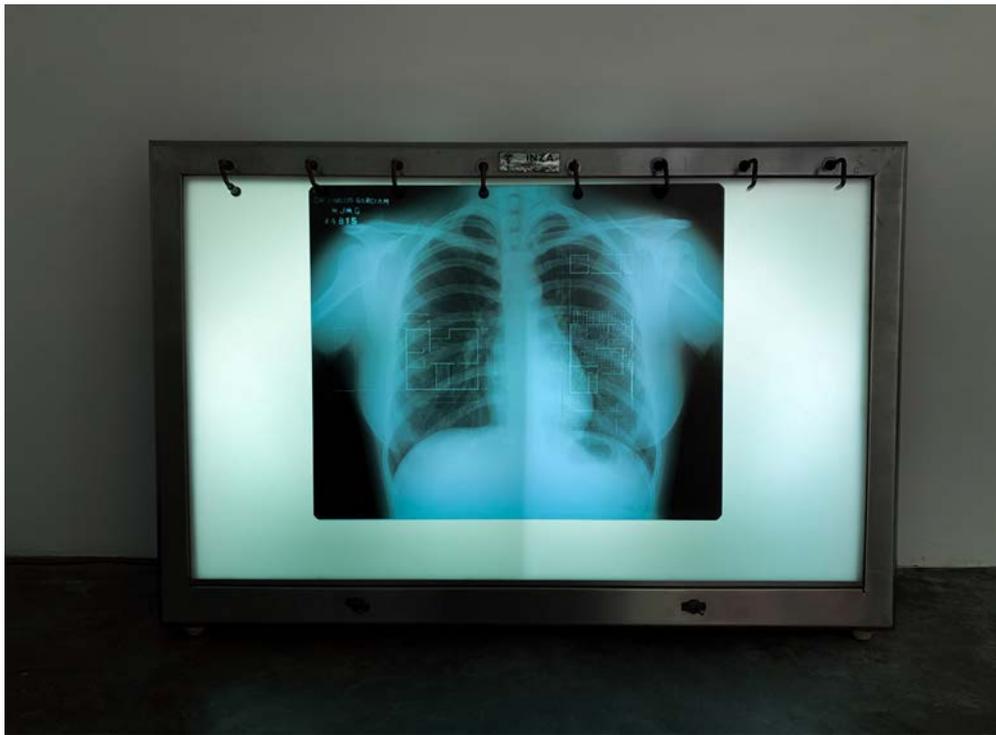


Figura 60: MORALES, María José. 2020. *Somografía Madre* [escultura]. Trujillo. Negatocopio con placa radiográfica de tórax perteneciente a la artista grabada con el plano arquitectónico del espacio doméstico.

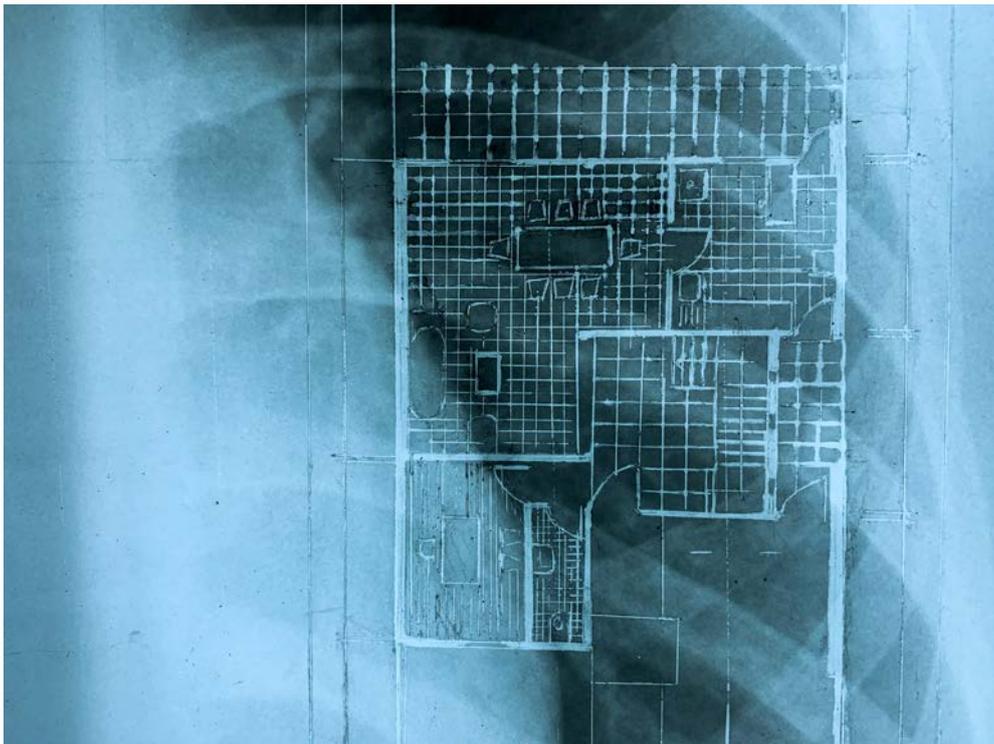


Figura 61: MORALES, María José. 2020. *Somagrafía Madre* [escultura]. Trujillo.
Negatocopio con placa radiográfica de tórax perteneciente a la artista grabada con el plano arquitectónico del espacio doméstico.

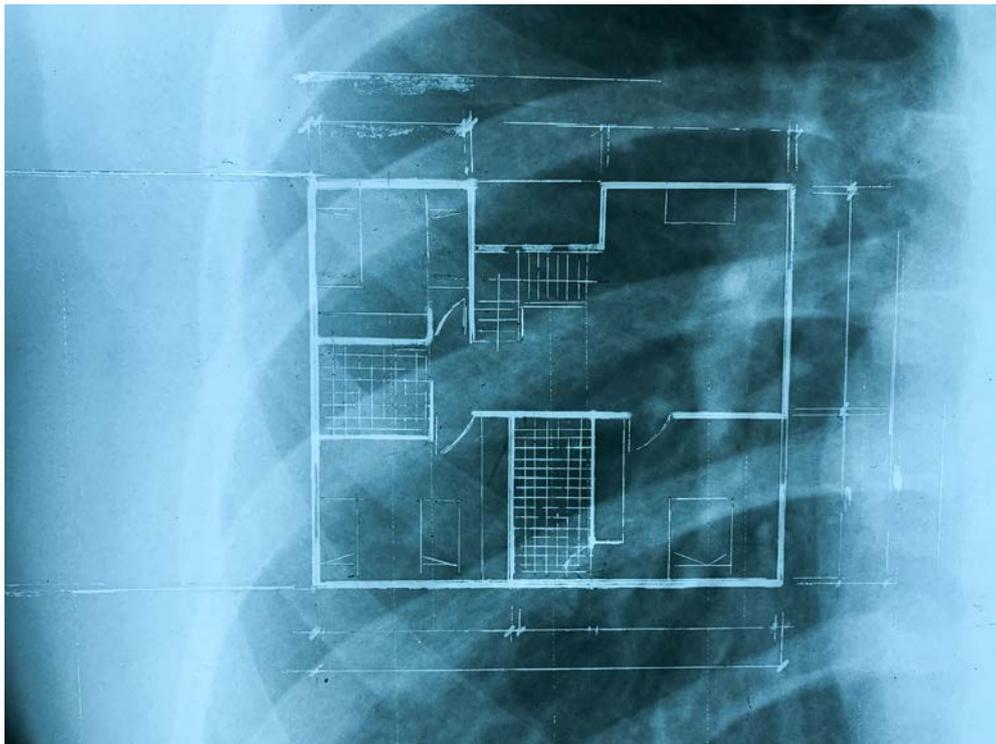


Figura 62: MORALES, María José. 2020. *Somagrafía Madre* [escultura]. Trujillo.
Negatocopio con placa radiográfica de tórax perteneciente a la artista grabada con el plano arquitectónico del espacio doméstico.

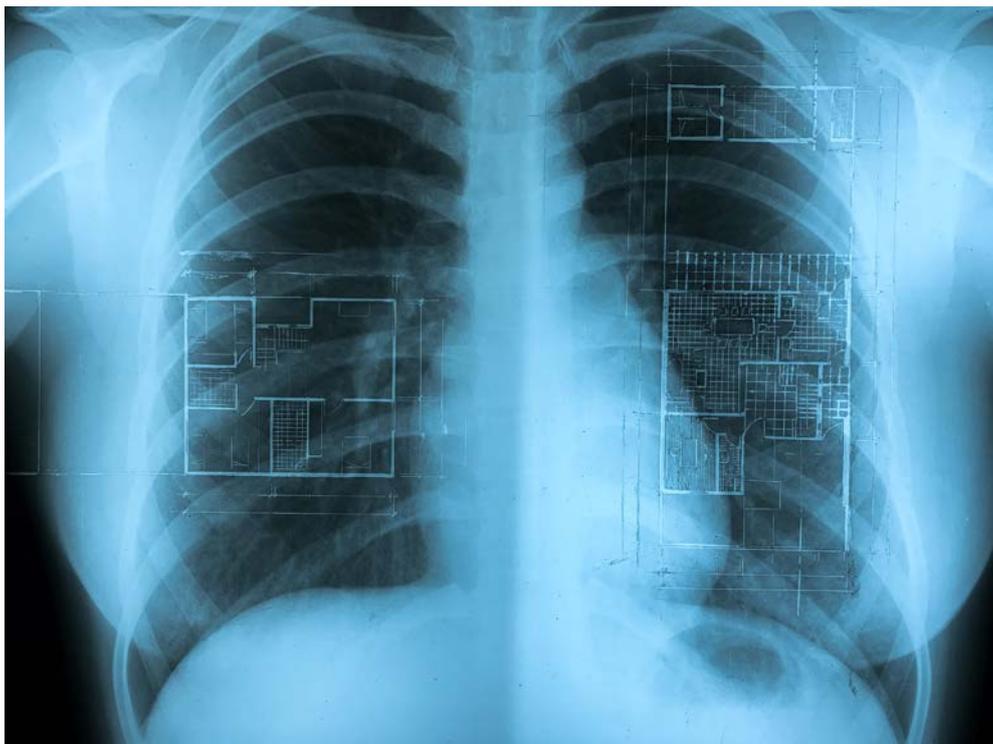


Figura 63: MORALES, María José. 2020. *Somagrafía Madre* [escultura]. Trujillo. Negatocopio con placa radiográfica de tórax perteneciente a la artista grabada con el plano arquitectónico del espacio doméstico.

como la casa es tomada por sus habitantes, sus habitantes también son tomados por ella.

Partiendo de la aproximación de la casa como contenedor abordada en las obras mencionadas, se realiza *Cámara Latente*, tercera pieza que forma parte del presente proyecto artístico. Formalmente, responde a una caja de madera de 33x33x33 cm fabricada con tres cajones del mismo material pertenecientes al espacio doméstico, en donde uno de ellos cuenta con un orificio ubicado en el centro de uno de sus lados, permitiendo acceder solo visualmente a su interior, para observar una fotografía de la casa en formato *slide*. Tomando como referencia la figura de caja negra desarrollada por Cesar Aira, la obra se presenta como una interpretación del espacio doméstico convertido en cámara pinhole, trazando una relación entre ambos como espacios grabadores de imágenes, voces y recuerdos, a los cuales se puede acceder mediante la inmersión en su interior.

Haciendo un símil con la introspección arqueológica desarrollada previamente, la obra plantea el adentramiento al espacio doméstico a partir de recurrir al cajón como un elemento que reside en este, mostrándolo, al mismo tiempo, como objeto contenedor universal, que guarda y registra todo tipo de instrumentos y artefactos que sean depositados en él. La obra pretende poner en relación el acto de hurgar en el lúgubre interior de un cajón junto a la operación de inspeccionar el espacio doméstico a modo de una cámara oscura, para lo cual se recurre a instalar un orificio circular de 2cm de diámetro en el medio de esta, proponiendo hacer referencia tanto al estenopo de una cámara, como a la mirilla u ojo mágico ubicado en la puerta de una casa. Desde diferentes aproximaciones, ambos orificios son un canal de observación que necesitan de la vista y de la luz para poder observar el exterior desde el interior, noción que la pieza aspira revertir a través de plantear una mirada desde el exterior hacia el interior de la casa-caja, invitando a su espectador a adentrarse en ella. *Cámara Latente* se apropia de la facultad de impenetrabilidad y hermetismo de las cajas negras, al ser el orificio-estenopo el único medio de acceso a su interior, permitiendo un sigiloso diálogo entre el adentro y el afuera, entre la memoria contenida y protegida dentro de la casa-caja versus lo que queda excluido fuera de sus muros.

Por su parte, la elección de elaborar la pieza en base a cajones de madera pertenecientes a la casa en cuestión, procura –en términos benjaminianos– potenciar su aura y su unicidad, tanto al ser físicamente construida con el material que recubre la casa, como al llevar grabada en su superficie las reales huellas del habitar, las cuales no sería posible reproducir al utilizar un material ajeno a la casa en cuestión. Continuando con el uso de los conceptos acuñados por Walter Benjamin, el *aquí y ahora* de cada huella es único e irreplicable en cuanto cada una corresponde a un tiempo, lugar y contingencia específicos, tesis que la obra busca poner en valor al incorporar los cajones domésticos sin modificación estética alguna, presentándolos, por el contrario, del mismo modo en que fueron extraídos de la casa.

En línea con la operación introspectiva hacia la penumbra del espacio doméstico, se encuentra *Umbrales Habitados*, cuarta obra del proyecto *Casa Tomada*, la cual consiste en una serie de tres piezas de arcilla de medidas variables de aproximadamente 120cm de largo, 70cm de ancho y 30cm de alto, que, en conjunto, aluden al ordenamiento de los muros que configuran y



Figura 64



Figura 65

Figura 64: MORALES, María José. 2020. *Cámara Latente*. [escultura]. Trujillo.
Render de Caja-pinhole de madera construida en base a tres cajones del mismo material extraídos del espacio doméstico que contiene en su interior un slide con una fotografía de la casa en cuestión.

Figura 65: MORALES, María José. 2020. *Cámara Latente*. [escultura]. Trujillo.
Detalle.



Figura 66: MORALES, María José. 2020. *Cámara Latente*. [escultura]. Trujillo. Detalle.



Figura 67 (páginas 133-134): MORALES, María José. 2020. *Umbrales Habitados* [escultura]. Trujillo. Render del montaje de las tres piezas de arcilla que conforman *Umbrales Habitados* que contienen grabadas en sus muros fotografías sobre el espacio doméstico.



contienen el espacio doméstico. Los muros que conforman *Umbrales Habitados* exhiben en sus superficies negativos –fotografías sin positivar – emulsionados directamente sobre ellas. La obra propone generar una aproximación a los muros de la arquitectura doméstica como soportes que registran tiempo y memoria, pretendiendo hacer una referencia formal y material a las construcciones de adobe observadas en las ciudadelas y huacas precolombinas, las cuales, además de estar ubicadas en Trujillo y por ende potenciar la relación de pertenencia con el lugar, dan cuenta de su existir mediante la inscripción de bajorrelieves en sus paredes que representan motivos rituales y escenas cotidianas. Desde una perspectiva distinta al uso que las civilizaciones precolombinas dieron al bajorrelieve, la obra propone exhibir a los muros como grabadores del habitar a través de llevar grabados negativos fotográficos en las superficies de las tres piezas, presentándolas como fragmentos del espacio doméstico que cargan en su retina imágenes, rastros y recuerdos persistentes sobre las personas que lo habitan. Cada una de las piezas lleva impregnada en su superficie negativos capturados del espacio doméstico que revelan habitaciones vacías y un tanto misteriosas, características de la técnica fotográfica analógica en cuestión.

Bajo la misma lógica de *Cámara Latente*, que incluye cajones extraídos del espacio doméstico para hacer referencia al *aquí y ahora* de la casa, en *Umbrales Habitados* las piezas-muros son elaboradas con arcilla extraída de una cantera local cercana al río Moche, ubicado a unos minutos de la ciudad de Trujillo. De esta manera, se busca resguardar la relación de pertenencia del material al lugar, así como de transferir su memoria y tiempo a la obra. Asimismo, la elección del material responde también a una interpretación sensorial de los muros del espacio doméstico, los cuales al igual que la arcilla, son cálidos, resistentes y ofrecen abrigo y protección a sus habitantes.

Resulta importante mencionar que la obra ha sido diseñada para instalarse suspendida desde el techo del espacio en que se encuentre, dispuesta de modo que permita a su espectador hacer un recorrido espacial entre cada una de las piezas de arcilla, generando la sensación de estar entrando en un espacio virtual compuesto por fragmentos de una arquitectura de la cual no se conoce si es real o no. Esta propuesta busca complementarse mediante la disposición de las piezas en el espacio, las cuales generan una proyección de sombras que se integran en un solo dibujo, originando un plano conjunto de los tres fragmentos suspendidos, es decir, configurando una unidad desde su sombra. De manera simbólica, el dibujo de sombras proyectado busca ser interpretado como una arquitectura virtual, en la cual las tres piezas de arcilla grabadas con negativos encarnan sus habitaciones, pasadizos y muros cargados de huellas del habitar, es decir constituyen fragmentos de ella, a diferencia de la yuxtaposición de sombras proyectadas, las cuales se integran dando forma a un espacio conjunto.

Asimismo, trazando una referencia a cómo el habitar se impregna y modifica la arquitectura doméstica, la obra propone generar una operación similar en la cual, al ser recorrida, el cuerpo del espectador alterará mediante su sombra el dibujo de sombras generado por las piezas de arcilla suspendidas, creando un nuevo dibujo con cada movimiento. De esta manera, la obra aspira a componer una experiencia de inmersión física y psicológica en el espectador, en la cual este sienta que está sumergiéndose en un espacio material compuesto por muros impregnados de



Figura 68



Figura 69

Figura 68: MORALES, María José. 2020. *Umbrales Habitados* [escultura]. Trujillo.
Render de la primera pieza de arcilla que conforman Umbrales Habitados.

Figura 69: MORALES, María José. 2020. *Umbrales Habitados* [escultura]. Trujillo.
Render de la segunda pieza de arcilla que conforman Umbrales Habitados.

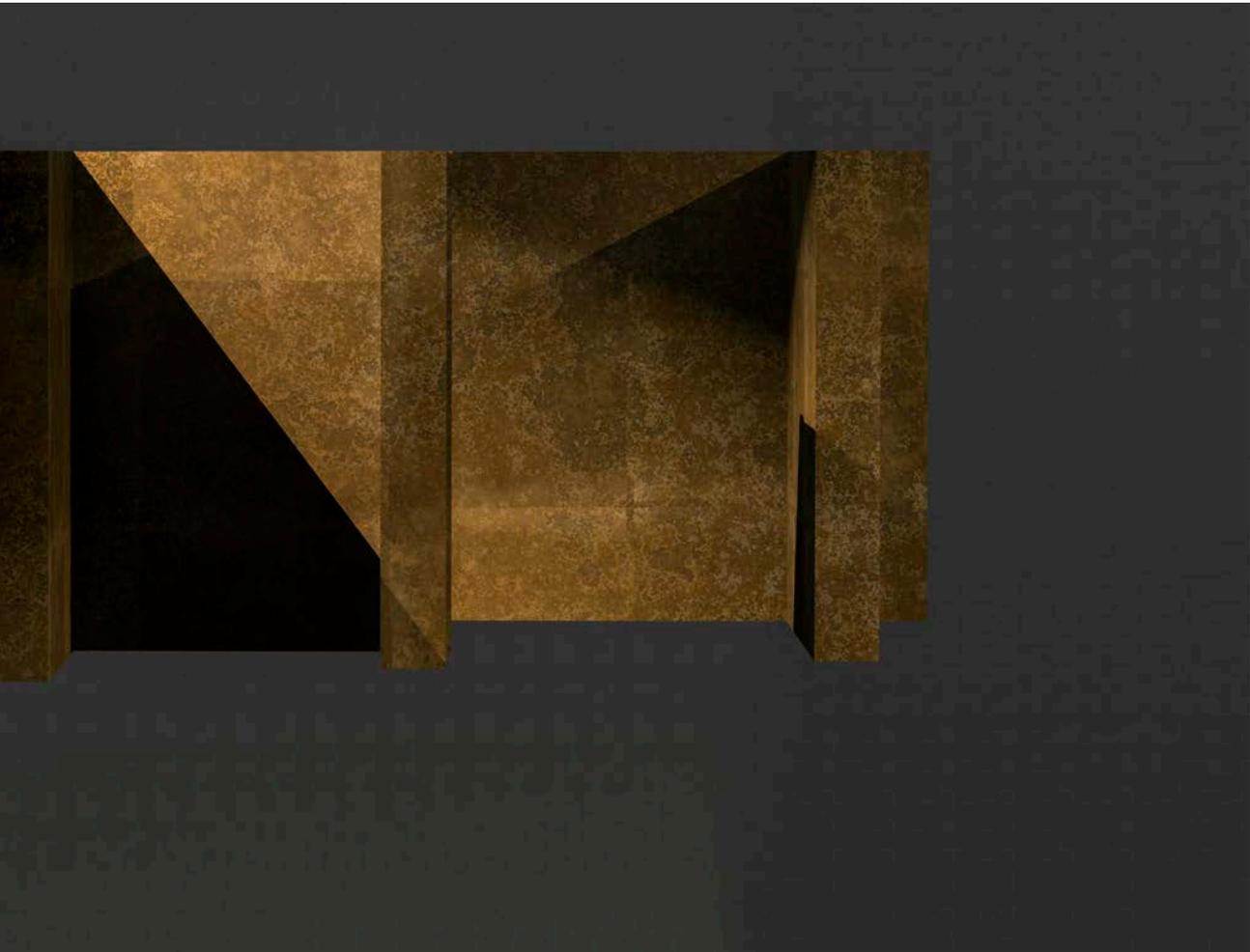


Figura 70 (páginas 137-138): MORALES, María José. 2020. *Umbrales Habitados* [escultura]. Trujillo.
Detalle de Umbrales Habitados elaborado en render.





Figura 71 (páginas 139-140): MORALES, María José. 2020. *Umbrales Habitados* [escultura]. Trujillo.
Render de la tercera pieza de arcilla que conforman Umbrales Habitados.



MCMXVII

imágenes, recuerdos e historias, así como en un laberinto de sombras que custodia los secretos que habitan en la penumbra.

Por último, continuando con el uso de la fotografía como herramienta reveladora de memoria planteado en *Umbrales Habitados*, se encuentra *Paisajes Retinianos*, última obra que forma parte del presente proyecto artístico, la cual está conformada por tres ladrillos de vidrio elaborados a escala 1:1 que muestran en sus paredes imágenes de escenarios domésticos registradas en formato de negativo. Como su mismo nombre señala, la obra busca hacer referencia a las superficies de vidrio encontradas en la casa, proponiéndolas en clave de membranas retinianas que imprimen en ellas imágenes frágiles, borrosas e inexactas derivadas de la intimidad doméstica y del espacio público exterior, acercándose más a la indefinición de un recuerdo que a una imagen concreta y definida. De manera similar al fenómeno de persistencia de la visión en los seres humanos, las ventanas, mamparas y quelcos del espacio doméstico resguardan recuerdos difusos y nebulosos requiriendo de la luz para poder ser perceptibles. Basada en ese enfoque, parte la propuesta de re-interpretación de la materialidad convencional del ladrillo, la cual plantea construir una pieza que niegue la opacidad del ladrillo tradicional y permita, por el contrario, generar una que conceda un diálogo de luz continuo entre el interior del espacio doméstico y el paisaje urbano en que se encuentra.

Asimismo, *Paisajes Retinianos* propone una nueva mirada a la agrupación cuerpo-casa trazada en *Somografía Madre*, haciendo un símil entre el ojo humano y las ventanas como superficies permeables de la casa, al ser ambos tejidos que permiten el ingreso de la luz en su interior, empapándose de imágenes difusas en su recorrido. Así como la retina graba incesantemente una serie de imágenes que permanecen como rastros informes y de poca resolución de lo apenas visto y vivido, la piel de los ladrillos de vidrio graba fotografías del habitar, a modo de epidermis de memoria a la cual es posible acceder a través del uso de procedimientos fotográficos analógicos.

A modo de cierre del desarrollo del conjunto de obras que componen el proyecto artístico *Casa Tomada*, cabe mencionar que el adentramiento hacia la arquitectura doméstica, así como a los rincones quiméricos y auráticos de la casa, impulsó el diálogo entre la materia y la intangibilidad de los rayos de luz y de sombra como herramientas para elaborar el conjunto de piezas que conforma el proyecto. Asimismo, introdujo el uso conceptual y material de procedimientos extraídos de la escultura, la fotografía y el grabado, detonando un terreno expandido de experimentación y creación, que propone un juego entre lo que es perceptible y lo que no, revelando a la casa como espacio habitado físicamente y psicológicamente. Cada una de las obras sustentadas ha buscado plantear una nueva forma de tomar y revelar la casa, recurriendo desde la construcción de metodologías y herramientas auto-fabricadas de exploración hasta la adaptación de un cuarto de la casa como taller-laboratorio fotográfico, procesos que, a lo largo del proyecto, han potenciado la relación simbólica entre las piezas y la casa, al haber sido creadas y producidas dentro de ella. Del mismo modo, es importante resaltar que la investigación de procedimientos fotográficos analógicos fue crucial para fundamentar la factibilidad de creación de las obras que componen *Casa Tomada*, razón por la cual será detallada en el siguiente apartado.

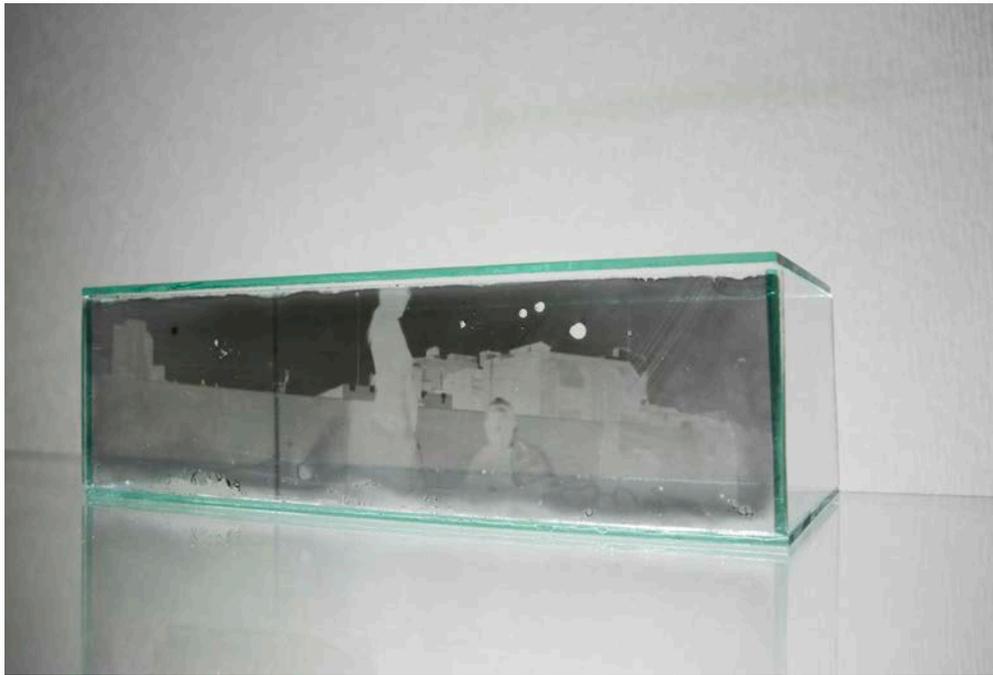


Figura 72: MORALES, María José. 2020. *Paisajes Retinianos* [escultura]. Trujillo.
Ladrillo de vidrio con fotografía de los habitantes de la casa grabada en su estructura.

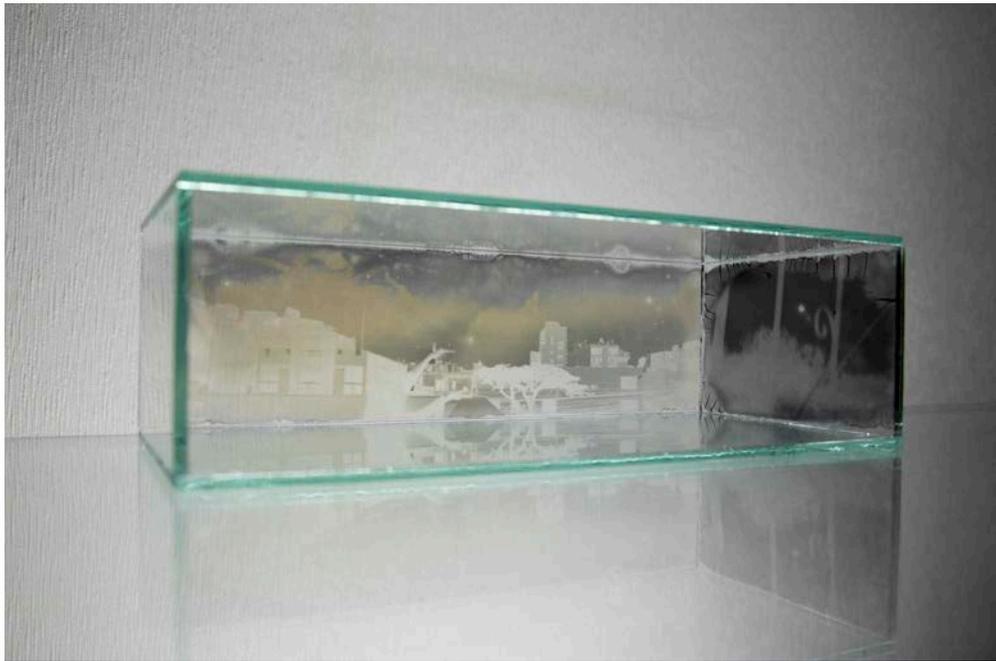


Figura 73: MORALES, María José. 2020. *Paisajes Retinianos* [escultura]. Trujillo.
Ladrillo de vidrio con fotografía de los habitantes de la casa grabada en su estructura.



Figura 74: MORALES, María José. 2020. *Paisajes Retinianos* [escultura]. Trujillo.
Ladrillo de vidrio con fotografía de los habitantes de la casa grabada en su estructura.

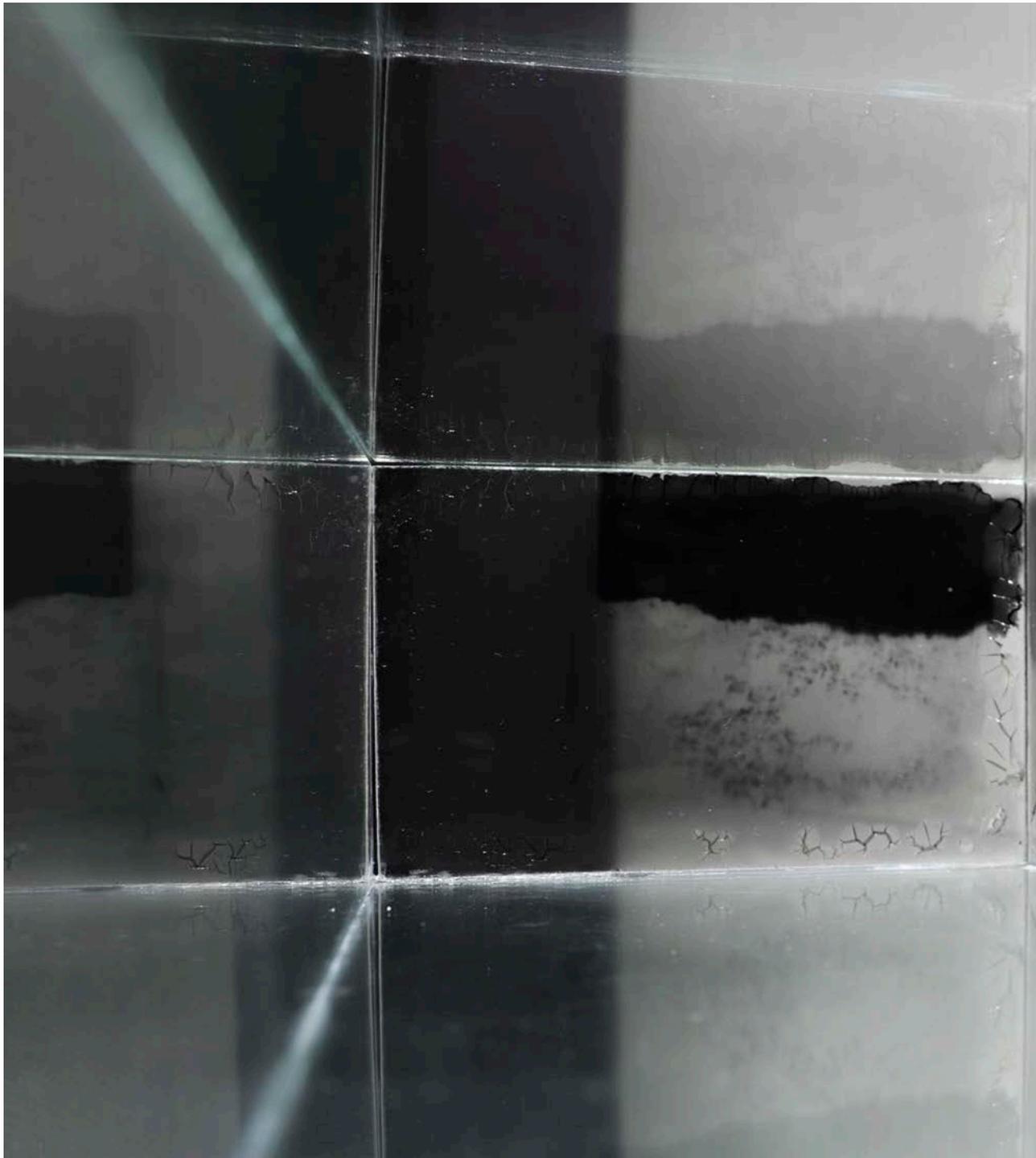


Figura 75 (páginas 145-146): MORALES, María José. 2020. *Paisajes Retinianos* [escultura]. Trujillo. Detalle del interior de pieza que conforma *Paisajes Retinianos*, 2020.

Figura 76 (Ver página 147): Cuarto de revelado fotográfico adaptado artesanalmente en uno de los ambientes de la casa.





4.2

EMULSIONANDO

EL

AQUÍ

Y

AHORA

En el presente capítulo se desarrollará la investigación-creación basada en procesos fotográficos realizada en el marco del proyecto artístico *Casa Tomada*. Esta ha buscado tomar fotografías mediante una cámara pinhole construida artesanalmente teniendo como soporte fotográfico placas de vidrio y de arcilla seca recubiertas previamente con emulsión fotosensible *Liquid Light*. Antes de detallar el proceso y los hallazgos obtenidos, empezaremos mencionando brevemente los detonantes y la propuesta conceptual bajo la cual ha sido construida, así como explicar por qué esta ha sido parte transversal del proyecto *Casa Tomada*.

La presente investigación-creación toma como punto de partida la relación de casa como contenedor de memoria trazada a lo largo del proyecto, centrándose en el reconocimiento de la casa a modo de cámara oscura, que impregna en sus paredes interiores las imágenes, recuerdos y todo tipo de información producida en la intimidad del habitar. Bajo ese enfoque, se inicia una búsqueda por encontrar un procedimiento o método que permita revelar las imágenes grabadas en las estructuras domésticas interiores, explorando en su recorrido técnicas provenientes de la escultura, la fotografía y el grabado. Los procesos auto fabricados realizados en las *derivas-me-*

moria y en los tres primeros tipos de foto-ensayos efectuados al inicio del proyecto, acompañaron esta búsqueda, dando paso a estudiar los procesos de creación y tratamiento de imágenes analógicas e identificar los materiales y condiciones que se necesitan para ser elaborados de manera artesanal.

En paralelo, la metodología impartida por los artistas Roberto Huarcaya y Oscar Muñoz fueron referentes importantes, pues sus propuestas artísticas provienen de largos procesos de experimentación e ideación, desafiando y expandiendo el medio fotográfico tradicional mediante la invención de metodologías complejas que fusionan a la fotografía con un universo de posibilidades y técnicas provenientes del campo del arte y de la ciencia. De esta manera, impulsaron la presente investigación-creación a navegar dentro de un mar híbrido donde convergen la materia, las imágenes, la memoria y el azar, trazando un acercamiento intuitivo hacia el medio fotográfico analógico, permitiéndome descubrir desde el hacer la magia que este desprende.

Es a partir de la experimentación con los procesos fotográficos analógicos, que surge el objetivo que guiará la presente investigación, el cual consiste en emulsionar partes extraídas de la arquitectura doméstica y exponerlas mediante una cámara *pinhole*, a modo de generar un autorretrato del habitar, en el cual, la casa se convierta en su propia cámara. El deseo de emulsionar la materia parte de la operación conceptual de revelar la memoria grabada en los muros del espacio doméstico a partir del uso de la emulsión fotográfica fotosensible como elemento que permite impregnar imágenes en una superficie a través de la luz. Por otro lado, la materialidad de los soportes a emulsionar devino de la interpretación de las características materiales de la arquitectura doméstica identificada en la cartografía arqueológico-sensorial realizada a inicios del proyecto. Basada en esta, se recurrió a usar arcilla como material opaco que hace referencia a la estabilidad y calidez doméstica, así como se optó por el vidrio como elemento permeable, que permite el paso de la luz del exterior al interior del mismo. Se elaboraron pequeñas muestras de ambos materiales para ser utilizados como pruebas a lo largo de la investigación, para lo cual se fabricaron placas de vidrio de 10 cm de largo x 10 cm de ancho x 3 mm de espesor y placas de arcilla de medidas variables que oscilaban entre los 12 cm de largo, 8 cm de ancho y 2 cm de espesor.

Asimismo, para realizar la aplicación de la emulsión fotosensible y el procesado de imágenes fotográficas –proceso de revelado y fijado– era necesario contar con un laboratorio fotográfico, para lo cual adapté artesanalmente uno en un pequeño baño de la casa, tomando en cuenta las condiciones básicas para su óptimo funcionamiento. Para ello, cubrí de negro todas las paredes del baño, tapé por completo cualquier posible entrada de luz exterior e incorporé un foco rojo en el interior, con el objetivo de no dañar las superficies fotosensibles durante el procesado de imágenes. Además, aproveché la fuente de agua del lavatorio para realizar el enjuague de las piezas y acondicioné una sub cámara para proteger los soportes emulsionados para que no sean afectados en lo más mínimo por la luz exterior. Por último, destiné una mesa de trabajo uniforme y nivelada, instalé dos cronómetros en la pared para llevar un óptimo control del tiempo en cada etapa del procesado y revelado de imágenes y conseguí los químicos necesarios para ello.

Finalmente, es importante mencionar que la presente investigación partió de las instruccio-

nes y recomendaciones expuestas en el manual de uso de la emulsión fotosensible *Liquid Light* e incorpora, los resultados obtenidos, junto a nuevas experimentaciones realizadas desde mis propias investigaciones y ensayos, las cuales serán mostradas bajo una sistematización de datos y un análisis concluidos de la investigación personal. Los procesos, errores y descubrimientos a lo largo de la investigación serán presentados a modo de bitácora de trabajo, que busca aportar a futuras investigaciones, tanto mías propias como de terceros. Por último, cabe resaltar que la presente investigación-creación fue fundamental para la elaboración de las obras *Paisajes Retinianos* y *Umbrales Habitados*, que forman parte del proyecto instalativo *Casa Tomada* materia de esta tesis.

A manera de contextualización de la secuencia de procedimientos realizados para obtener fotografías sobre soportes de vidrio y arcilla, se ha elaborado un diagrama de procesos que ejemplifica los pasos a seguir, los cuales serán desarrollados en la presente investigación respetando el mismo ordenamiento.



1. Preparación e impermeabilización de las superficies de vidrio y arcilla



2. Aplicación de la emulsión fotosensible *Liquid Light* en las superficies previamente impermeabilizadas



4. Proceso fotográfico analógico de revelado y fijado de imágenes



3. Exposición en cámara *pinhole* construida artesanalmente



Figura 77: Diagrama de procesos de la experimentación realizada con fotografía analógica sobre soportes de vidrio y de arcilla.

1. Preparación e impermeabilización de las superficies antes de ser emulsionadas

1.1 Preparación e impermeabilización de la superficie de vidrio

La superficie de vidrio debe ser preparada previamente antes de aplicar la emulsión fotosensible *Liquid Light*, para limpiarla de impurezas y conseguir mejor adherencia de la emulsión sobre la superficie. Las instrucciones descritas en el manual de uso *Liquid Light* recomiendan impermeabilizar la superficie, para lo cual sugiere, en primer lugar, lavar el vidrio con detergente para ropa en polvo y agua caliente. Luego, secar con una mopa que no deje residuos en el vidrio y ventilar. El manual recomienda utilizar colapez en polvo diluido en agua y barniz de poliuretano a base de aceite como materiales de recubrimiento. La presente investigación partió de estas recomendaciones previas, realizando pruebas en placas de vidrio recubiertas con colapez y barniz de poliuretano e incorporando pruebas realizadas con clara de huevo como material impermeabilizante. Los resultados serán detallados a continuación.

1.1.1 Pruebas sobre placas de vidrio con recubrimiento de colapez en polvo

Las **Pruebas A, B y C** han sido realizadas empleando colapez en polvo disuelto en distintas cantidades de agua como sustancia de recubrimiento. Para su preparación, el colapez debe ser espolvoreado sobre agua durante 20 a 30 minutos para asegurar que este se hidrate en su totalidad y luego ser calentado en horno microondas hasta conseguir una mezcla homogénea. Es importante no sobrecalentar el colapez pues se generan burbujas, las cuales al ser aplicadas en la pasta cerámica o en una superficie lisa, se quedan grabadas impidiendo que este se esparza de manera homogénea. Asimismo, se recomienda calentar el vidrio sobre el que se va a añadir el colapez caliente diluido para asegurar una mejor adherencia del líquido gelatinoso y evitar que sufra cambios bruscos de temperatura al penetrar la superficie. La cantidad de colapez frente a la cantidad de agua empleada en cada una de las pruebas fueron las siguientes:

- **Pruebas A:** 1 taza de agua fría + 1 cucharadita de colapez.
- **Pruebas B:** 1/2 taza de agua fría + 1 cucharadita de colapez.
- **Pruebas C:** 1/3 taza de agua fría + 1 cucharadita de colapez.

Se pudo observar que, a pesar de haber sido realizadas con distintas cantidades de colapez y agua, las **Pruebas A, B y C** no mostraron un cambio contundente entre ellas, por el contrario, todas demostraron que la película de colapez como material impermeabilizante no muestra buena resistencia al ser sumergido más de 40 segundos dentro del agua, pues, al ser rehidratado pierde consistencia y procede a romperse. Esto se ha podido evidenciar en el enjuague final que atravesaron las **Pruebas A, B y C** luego de ser emulsionadas y expuestas a la luz solar mediante la cámara *pinhole*. Asimismo, se probó utilizar gotas de formol diluidas en el colapez con el objetivo

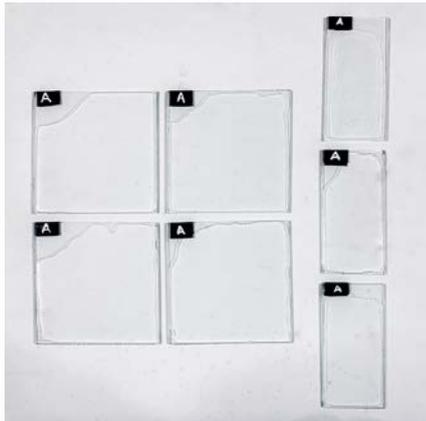


Figura 78

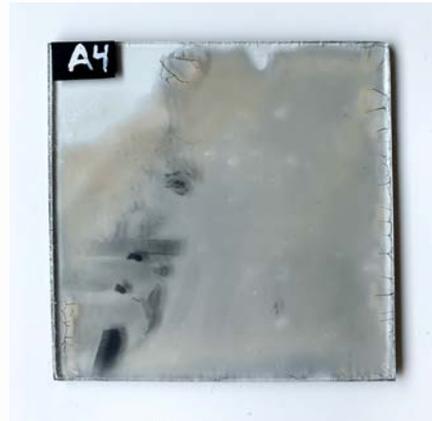


Figura 79

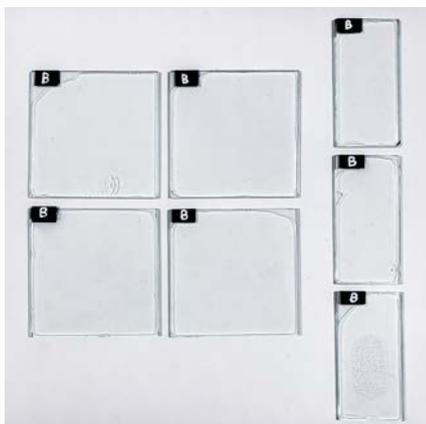


Figura 80



Figura 81



Figura 82



Figura 83

Figura 78: Pruebas A (1 taza de agua fría + 1 cucharadita de colapez) impermeabilizadas con una capa de colapez sobre la superficie de vidrio.

Figura 79: Ejemplo del acabado de fotografía analógica sobre Prueba tipo A.

Figura 80: Pruebas B (1/2 taza de agua fría + 1 cucharadita de colapez) impermeabilizadas con una capa de colapez sobre la superficie de vidrio.

Figura 81: Ejemplo del acabado de fotografía analógica sobre Prueba tipo B.

Figura 82: Pruebas C (1/3 taza de agua fría + 1 cucharadita de colapez) impermeabilizadas con una capa de colapez sobre la superficie de vidrio.

Figura 83: Ejemplo del acabado de fotografía analógica sobre Prueba tipo C.



Figura 84



Figura 85

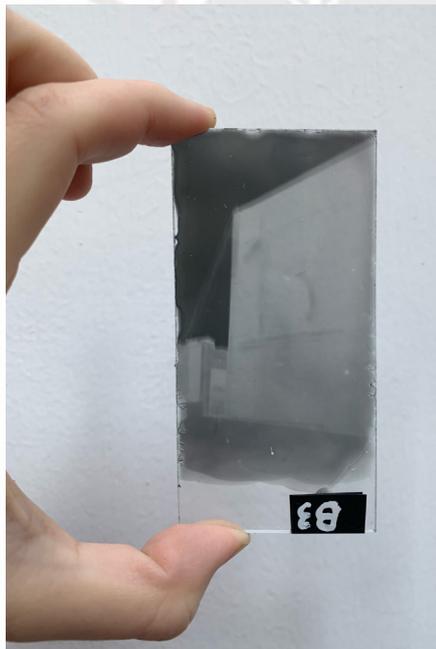


Figura 86

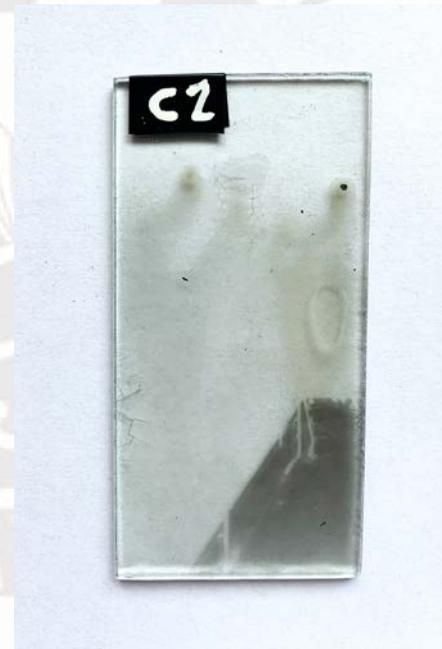


Figura 87

Figura 84: Prueba B2 impermeabilizada con colapez, expuesta mediante cámara *pinhole* y revelada artesanalmente.

Figura 85: Prueba C3 impermeabilizada con colapez, expuesta mediante cámara *pinhole* y revelada artesanalmente.

Figura 86: Prueba B3 impermeabilizada con colapez, expuesta mediante cámara *pinhole* y revelada artesanalmente.

Figura 87: Prueba C3 impermeabilizada con colapez, expuesta mediante cámara *pinhole* y revelada artesanalmente.



Figura 88: Detalle de Prueba C1. Esta muestra fue impermeabilizada con colapez, expuesta mediante cámara *pinhole* y revelada artesanalmente.

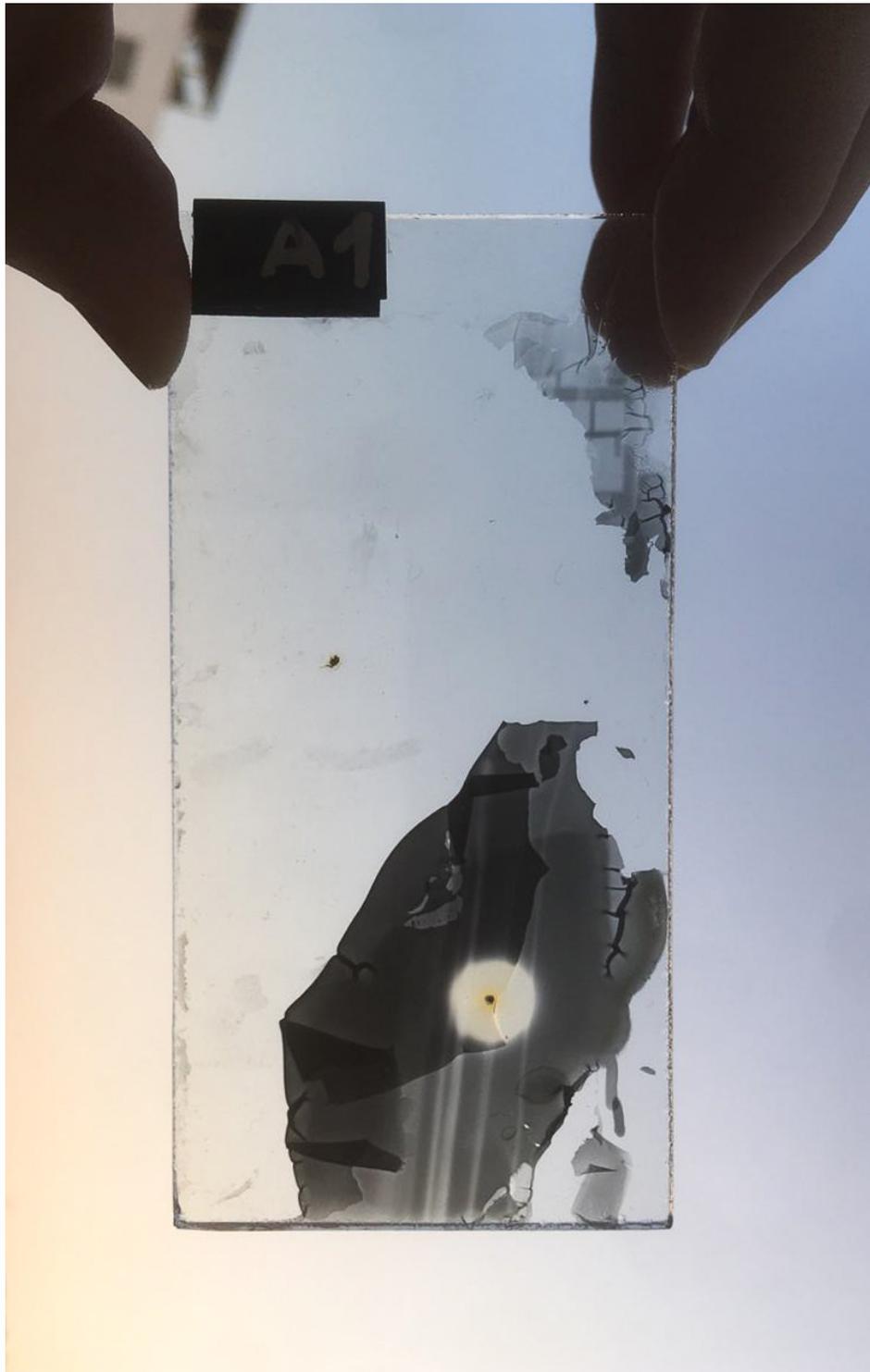


Figura 89: Detalle de Prueba A1. Esta muestra fue impermeabilizada con colapez, expuesta mediante cámara *pinhole* y revelada artesanalmente.

de aumentar dureza y rigidez a la pátina de gelatina derretida, sin embargo, no se observó un cambio sustancial en el proceso.

Por otro lado, dentro de los aspectos positivos del uso de colapez como recubrimiento impermeabilizante, se pudo apreciar que presenta un buen acabado sobre la superficie de vidrio, dejando una capa delgada, muy fina, casi imperceptible, dando un aspecto natural a la imagen impresa en este.

1.1.2 Pruebas sobre placas de vidrio con recubrimiento de barniz de poliuretano

Las **Pruebas F** han sido realizadas utilizando Barniz TEKNO Bicomponente como material impermeabilizante esparcido con un pincel delgado sobre la superficie. Como indican las instrucciones del producto, este requiere ser preparado antes de ser aplicado en cualquier superficie, para lo cual se necesita mezclar los siguientes componentes líquidos:

- Barniz de poliuretano Bicomponente DD A5
- Barniz de poliuretano Bicomponente DD B5

En este caso, también se incorporó Barniz de poliuretano Bicomponente Reductor a la mezcla, con el objetivo de aligerar la consistencia del barniz. Para la preparación, primero se deben mezclar los componentes A5 y B5 en cantidades iguales hasta obtener una sustancia homogénea y luego se debe incorporar el componente Reductor en la misma cantidad.

En las muestras realizadas se pudo observar que, la capa de barniz da un acabado de tipo sintético a la fotografía, formando una capa gruesa y brillante sobre la placa de vidrio. Asimismo, al momento de ser aplicado, se pudo advertir que, el barniz se adhiere en pocos instantes a la superficie de vidrio y tiende a derramarse rápidamente si la capa es muy gruesa. Si se requiere que la capa de barniz sea más delgada, se puede mezclar con diluyente de pintura y aplicar la mezcla sobre el vidrio descargando el pincel previamente, sin embargo, la apariencia plástica proveniente del barniz permanece visible aún en una capa delgada. En ambos casos, se aconseja poner la superficie de vidrio a recubrir sostenida en una base pequeña para evitar que, si el barniz rebalsa, no se impregne en la parte de atrás de este.

Cabe mencionar que las pruebas realizadas mostraron una óptima resistencia del material al estar sumergidas en agua durante 16 minutos sin presentar ningún inconveniente. Esto se ha podido evidenciar en el enjuague final que atravesaron las **Pruebas F** luego de ser emulsionadas y expuestas a la luz solar mediante la cámara *pinhole*. Sin embargo, también se pudo observar que el barniz dificulta la posterior aplicación de emulsión fotosensible, pues, debido a su condición sintética, repele parte de la sustancia, generando una aplicación accidentada y que toma más tiempo.

1.1.3 Pruebas sobre placas de vidrio con recubrimiento de clara de huevo

Las **Pruebas H** han sido realizadas aplicando un recubrimiento de clara de huevo sin batir, es-



Figura 90



Figura 91



Figura 92



Figura 93



Figura 94



Figura 95

-
- Figura 90:** Prueba F1 impermeabilizada con barniz, expuesta en *pinhole* y revelada artesanalmente.
Figura 91: Prueba F2 impermeabilizada con barniz, expuesta en *pinhole* y revelada artesanalmente.
Figura 92: Prueba F3 impermeabilizada con barniz, expuesta en *pinhole* y revelada artesanalmente.
Figura 93: Prueba F4 impermeabilizada con barniz, expuesta en *pinhole* y revelada artesanalmente.
Figura 94: Prueba F5 impermeabilizada con barniz, expuesta en *pinhole* y revelada artesanalmente.
Figura 95: Prueba H1 impermeabilizada con clara de huevo, expuesta en *pinhole* y revelada artesanalmente.

parcida con ayuda de un pincel delgado sobre su superficie. Se pudo observar que este recubrimiento demora mucho en secar sobre la superficie de vidrio y que, al luego aplicar la emulsión fotosensible *Liquid Light* sobre el recubrimiento de clara de huevo y pasar por el proceso de revelado, la imagen se torna borrosa y no se pueden apreciar detalles ni contrastes, es decir, no muestra buenos resultados.

Por otro lado, se pudo apreciar que el recubrimiento de clara de huevo se rompe rápidamente al entrar en contacto con el agua durante más de 1 minuto. Esto se ha podido evidenciar en el enjuague final que atravesaron las **Pruebas H** luego de ser emulsionadas y expuestas a la luz solar mediante la cámara *pinhole*. En conclusión, no se recomienda el uso de clara de huevo para impermeabilizar la superficie a emulsionar.

1.2 Preparación e impermeabilización de la superficie de arcilla

La experiencia recogida en la presente investigación sugiere que, previamente a la aplicación de la emulsión fotosensible sobre la superficie de arcilla, esta debe pasar por dos capas de impermeabilizante, con el objetivo de asegurar que se mantenga íntegra y que no pierda consistencia en los procesos de revelado, fijado y lavado. Para la primera capa, se recurrió a aplicar goma de tuna sobre las placas de arcilla y posteriormente, bruñir su superficie, procedimientos que serán descritos a continuación.

En primer lugar, tomando como referencia el uso de la goma de tuna como sustancia impermeabilizante en las construcciones de adobe, se procedió a incorporarla en las pruebas con arcilla. Para ello se procedió a mezclar la arcilla húmeda con goma de tuna extraída de un cactus paleta, la cual había pasado por un previo proceso de maceración y reposo durante una semana y media. Se combinó en cantidades de 3 a 1 (3 arcilla - 1 goma de tuna) y se dejó secar durante dos semanas. En las pruebas realizadas, se pudo observar resultados favorables, pues incrementaron la rigidez y solidez de las placas de arcilla, impidiendo que estas se quiebren al momento de pasar por los líquidos de revelado y fijado durante el procesado de imágenes. Cabe mencionar que es importante respetar el tiempo de secado de la mezcla de arcilla con goma de tuna, para que esta pueda alcanzar un buen nivel de solidez. Asimismo, se recomienda dejar secar en un ambiente exterior debido al olor que desprende la mezcla y de preferencia, alejado del sol, pues las placas de arcilla se quiebran al estar expuestas a altas temperaturas.

En segundo lugar, se utilizó la técnica de bruñido sobre la superficie de las placas resultadas de la mezcla de arcilla y goma de tuna descrita previamente. Esta técnica ayudó a fijar y compactar la arcilla, permitiendo una mejor adherencia de la segunda capa de impermeabilizante a aplicar. Cabe resaltar, sin embargo, que se observó que las pruebas bruñidas oscurecieron la arcilla, disminuyendo, consecuentemente la posibilidad de lograr el contraste de la fotografía impresa en ellas posteriormente. Una vez realizadas ambas operaciones, se procedió a aplicar la segunda capa de impermeabilizante sobre las placas de arcilla, experimentando con colapez, barniz de



Figura 96



Figura 97



Figura 98



Figura 99



Figura 100



Figura 101

Figura 96: Proceso de maceración de la goma de tuna extraída de cactus paleta.

Figura 97: Detalle de cactus paleta, insumo para la elaboración de la goma de tuna a utilizar para la impermeabilización de las pruebas de arcilla.

Figura 98: Prueba D1 impermeabilizada con colapez (1/2 taza de agua + 1 cucharadita de colapez).

Figura 99: Prueba D1 previamente impermeabilizada con colapez, expuesta en *pinhole* y revelada artesanalmente.

Figura 100: Prueba D3 impermeabilizada con colapez (1/2 taza de agua + 1 cucharadita de colapez).

Figura 101: Prueba D3 previamente impermeabilizada con colapez, expuesta en *pinhole* y revelada artesanalmente.

poliuretano y clara de huevo. Los resultados fueron los siguientes:

1.2.1 Pruebas sobre placas de arcilla con recubrimiento de colapez en polvo

Las **Pruebas D** han sido realizadas utilizando dos capas de colapez sobre su superficie. La cantidad de colapez frente a la cantidad de agua empleada en las pruebas fue de 2 cucharaditas de colapez en polvo disuelto en ½ taza de agua. Como se mencionó anteriormente, para su preparación, el colapez debe ser espolvoreado sobre agua y debe reposar durante 20 a 30 minutos para asegurar que este se hidrate en su totalidad y luego ser calentado en horno microondas hasta conseguir una mezcla homogénea.

Se sugiere aplicar el colapez disuelto en agua con una cuchara pequeña o cualquier instrumento que ayude a esparcir la mezcla de manera uniforme. Asimismo, al momento de aplicar cada una de las capas, se recomienda dejar secar la primera antes de aplicar la siguiente y si alguna de ellas presenta burbujas, reventarlas con una herramienta puntiaguda antes que la mezcla se solidifique. Se pudo observar que el colapez presenta una buena adherencia a la superficie arcillosa, generando un acabado natural y medianamente brillante. En conclusión, se recomienda su uso como sustancia impermeabilizante.

1.2.2 Pruebas sobre placas de arcilla con recubrimiento de barniz de poliuretano

Las **Pruebas F** han sido realizadas utilizando Barniz TECNO Bicomponente como material impermeabilizante esparcido con un pincel delgado sobre su superficie. Como indican las instrucciones del producto, este requiere ser preparado antes de ser aplicado en cualquier superficie, para lo cual se necesita mezclar los siguientes componentes líquidos:

- Barniz de poliuretano Bicomponente DD A5
- Barniz de poliuretano Bicomponente DD B5

En este caso, también se incorporó Barniz de poliuretano Bicomponente Reductor a la mezcla, con el objetivo de aligerar la consistencia de la mezcla. Para la preparación, primero se deben mezclar los componentes A5 y B5 en cantidades iguales hasta obtener una sustancia homogénea y luego se debe incorporar el componente Reductor en la misma cantidad.

En las **Pruebas F** se pudo apreciar que el barniz se adhiere con facilidad a la arcilla, empero, oscurece ligeramente el tono de esta al secar y presenta un fuerte brillo. Según las pruebas realizadas hasta el momento, no se recomienda el uso del barniz como recubrimiento, pues, debido a su condición sintética, no permite aplicar la emulsión fotosensible con facilidad, generando lagunas sin emulsión en partes de la superficie de arcilla.

1.2.3 Pruebas sobre pasta cerámica seca con recubrimiento de clara de huevo

Las **Pruebas H** han sido realizadas aplicando un recubrimiento de clara de huevo sin batir esparcida con ayuda de un pincel delgado sobre su superficie arcillosa. En estas, se ha podido observar



Figura 102:



Figura 103:



Figura 104:

Figura 102: Prueba B18 previamente impermeabilizada con colapez, expuesta en *pinhole* y revelada artesanalmente.

Figura 103: Prueba F13 previamente impermeabilizada con barniz, expuesta en *pinhole* y revelada artesanalmente.

Figura 104: Prueba H6 previamente impermeabilizada con clara de huevo expuesta en *pinhole* y revelada artesanalmente.

que la adherencia de la clara de huevo en la arcilla es rápida y se compenetra de manera orgánica con su superficie. Sin embargo, al igual que lo observado en la superficie de vidrio, el recubrimiento con clara de huevo no permite una reproducción óptima de la imagen fotografiada, la cual se presenta borrosa y carente de medios tonos. En conclusión, no se recomienda este material como impermeabilizante.

A modo de cierre de esta primera parte de la investigación, en primer lugar, según las pruebas sobre superficie de vidrio realizadas, se puede concluir que, los mejores resultados provienen de utilizar el colapez disuelto en agua como recubrimiento. A pesar de su fragilidad, este brinda un acabado refinado sobre su superficie, casi imperceptible, así como permite una adherencia óptima de la emulsión fotosensible. En segundo lugar, según las pruebas sobre superficie de arcilla realizadas, se puede concluir que los mejores resultados derivan del uso de la goma de tuna como material de tratamiento de la arcilla y del colapez disuelto en agua como capa impermeabilizante. Las proporciones usadas fueron en relación de 3 a 1 (3 de arcilla y 1 de goma de tuna) y dos capas de colapez disuelto en agua (1 cda de colapez + 1/3 de taza de agua).

2. Aplicación de emulsión fotosensible Liquid Light

Antes de empezar es importante mencionar que esta segunda parte del proceso debe ser realizada en un cuarto oscuro y bajo luz segura. Como se indica en el manual de instrucciones de la emulsión fotosensible *Liquid Light*, esta debe pasar por un tratamiento previo antes de ser aplicada en la superficie deseada, que consiste en calentar la emulsión, que tiene una consistencia de gel, en un contenedor de agua caliente hasta que su contenido pase a estado líquido. Si es necesario utilizar todo el contenido, se puede calentar directamente el recipiente original, pero si se necesita utilizar una parte, se puede separar lo necesario en un envase de vidrio o acero inoxidable, que son higiénicos y que soportan altas temperaturas. Es importante resaltar que el contenedor donde se caliente la emulsión debe tener agua caliente, en ningún caso agua hirviendo, pues si se está usando un envase de vidrio que no sea *pyrex*, este puede explotar al entrar en contacto con el agua a tan alta temperatura. Las instrucciones de *Liquid Light* recomiendan una temperatura aproximada de 43°, sin embargo, de no ser posible medir la temperatura, se recomienda ir probando la temperatura del agua e ir moviendo lentamente el envase que contiene la emulsión hasta que esta se disuelva. Una vez disuelta y mientras se trabaja en la aplicación, se sugiere mantener el envase dentro del recipiente con agua caliente, para evitar que esta se enfríe rápidamente y vuelva a su estado en gel.

2.1 Aplicación de emulsión fotosensible *Liquid Light* sobre superficie de vidrio

Las pruebas sobre superficies de vidrio realizadas en la presente investigación, requirieron ser recubiertas con dos capas delgadas de emulsión fotosensible *Liquid Light* para arrojar un óptimo resultado. Para aplicar de manera óptima la emulsión fotosensible, se recomienda verterla a modo

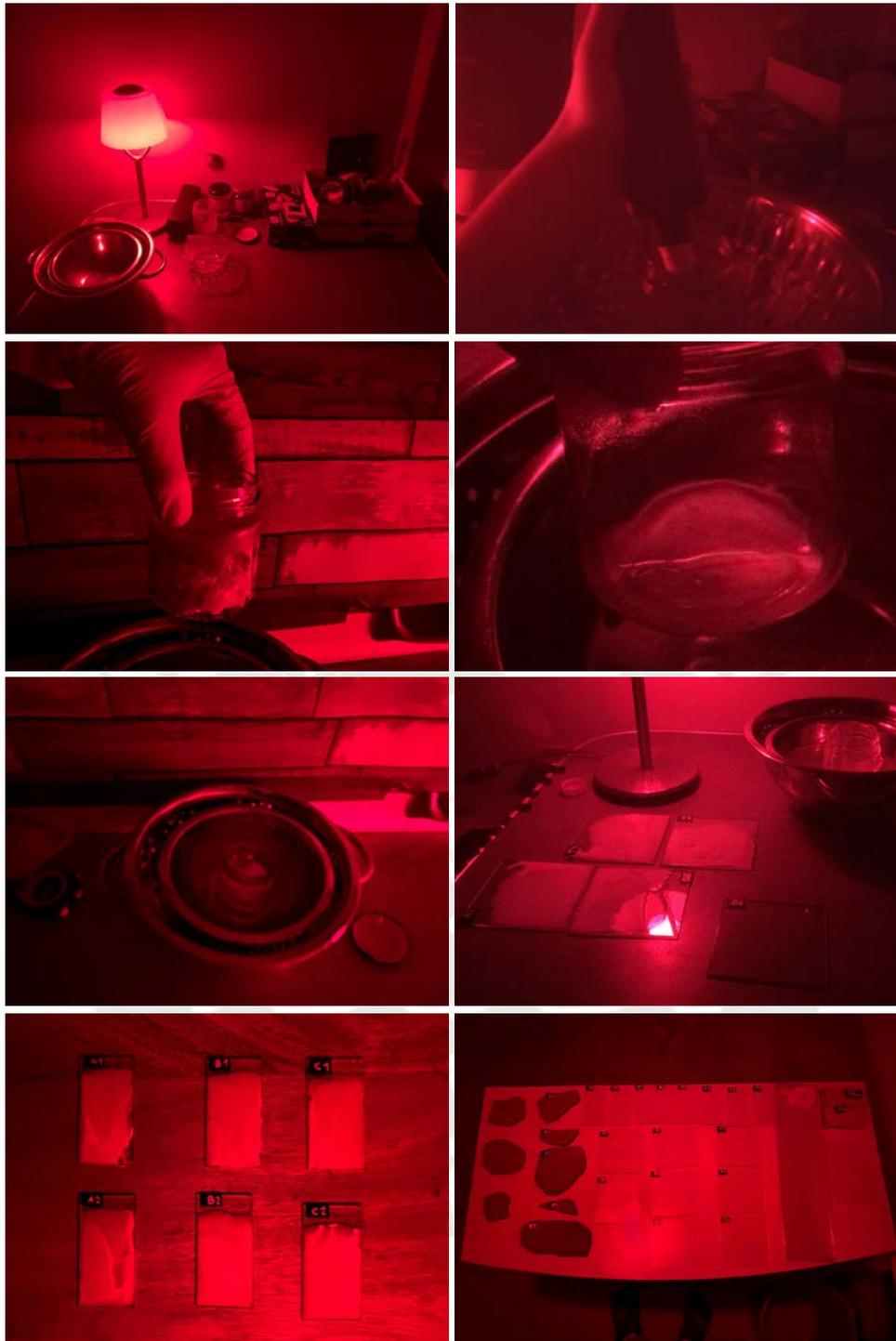


Figura 105: Proceso de aplicación de la emulsión fotosensible *Liquid Light* sobre placas de vidrio y arcilla previamente impermeabilizadas.

de chorro de manera vertical sobre la superficie de vidrio e ir dirigiéndola hacia toda el área hasta abarcarla por completo. Se aconseja poner el vidrio sobre un contenedor para que el exceso de emulsión fotosensible derramada no se desperdicie y pueda ser reutilizada. Es fundamental que la emulsión fotosensible sea incorporada sobre la superficie de vidrio buscando que sea lo más homogénea y pareja posible, sin excederse en cantidad y siendo aplicada desde la misma dirección. Para aplicar dos capas, se aconseja dejar secar la primera antes de proceder con la segunda, así como una vez terminadas ambas aplicaciones se sugiere que las piezas emulsionadas sean guardadas en un contenedor oscuro dentro del cuarto de revelado, para evitar cualquier filtración accidental de luz.

2.2 Aplicación de emulsión fotosensible *Liquid Light* sobre superficie de arcilla seca

Las pruebas sobre superficie de arcilla necesitaron ser recubiertas con dos capas de emulsión fotosensible *Liquid Light*, la cual fue aplicada con ayuda de un pincel delgado, procurando esparcirla de manera uniforme por toda el área. Como se mencionó anteriormente, se recomienda dejar enfriar la primera capa antes de aplicar la segunda, así como se sugiere incorporar la emulsión casi fría con el objetivo de conseguir una capa ligeramente densa y evitar que esta se derrame al momento de esparcirla. Una vez terminado el proceso, se recomienda depositar las piezas en un contenedor oscuro y guardarlo en el cuarto de revelado bajo luz segura. Por último, resulta importante volver a mencionar que no se debe recurrir a incorporar capas con exceso de emulsión fotosensible, pues generará manchas en la fotografía, impidiendo que esta perdure en el tiempo.

3. Exposición en cámara *pinhole* artesanal

Las cámaras *pinhole* utilizadas para la presente investigación fueron Cámara *pinhole* Mono (22.5cm x 10cm x 16cm), Cámara *pinhole* Zorro (15cm x 7.5cm x 14cm), Cámara *pinhole* Lobo (22cm x 15cm x 14.5cm) y Cámara *pinhole* Buey (29.5 x 13cm x 16cm). Las cámaras *pinhole* fueron construidas reutilizando cajas de cartón viejas encontradas en la casa y fueron pintadas por el interior y el exterior con pintura negra. Posteriormente, en el centro de cada una se realizó una abertura cuadrada de 2cm x 2cm y se pegó una lata delgada sobre esta, la cual fue recubierta con pintura negra también. Finalmente, se utilizó una aguja delgada para hacer un orificio diminuto en el centro del cuadrado cubierto de lata. El orificio realizado cumple el papel de estenopo el cual permitirá la entrada de luz al interior de la cámara.

Una vez culminado el proceso de impermeabilización y aplicación de la emulsión fotosensible a las piezas de vidrio o de arcilla, se procede a introducirlas en las cámaras *pinhole*, siempre trabajando bajo la luz segura del cuarto de revelado. Luego de esto, se ubica la cámara *pinhole* en el lugar donde se desea realizar la toma fotográfica, donde las piezas se exponen a la luz solar que ingresará por el pequeño orificio. Dado el gran margen de experimentación con los distintos insumos e impermeabilizantes aplicados a las muestras, fue necesario probar con tiempos de



Figura 106



Figura 107



Figura 108

Figura 106: Cámara *pinhole* Zorro.

Figura 107: Cámara *pinhole* Mono.

Figura 108: Cámara *pinhole* Buey.

N° Prueba emulsión	Soporte	Preparación con colapez		N° de capas de emulsión
		N° de capas	Material/cantidad de recubrimiento	
A1	vidrio	1	1 taza agua + 1 cdta colapez	2
A2	vidrio	1		1
A3	vidrio	1		2
A4	vidrio	1		2
A5	vidrio	1		2
A6	vidrio	1		
A7	vidrio	1		
B1	vidrio	1	1/2 taza agua + 1 cdta colapez	2
B2	vidrio	1		1
B3	vidrio	1		2
B4	vidrio	1		2
B5	vidrio	1		2
B6	vidrio	1		
C1	vidrio	1	1/3 taza agua + 1 cdta colapez	2
C2	vidrio	1		1
C3	vidrio	1		2
C4	vidrio	1		2
C5	vidrio	1		2
C6	vidrio	1		
D1	arcilla	3	1/2 taza agua + 2 cdta colapez	2
D2	arcilla	3		2
D3	arcilla	3		1
D4	arcilla	3		2
Vid.Text	vidrio texturado	3		2

Figura 109 (páginas 167-168): Tabla de valores sistematizados de las primeras pruebas realizadas en la presente investigación donde se puede observar el material de impermeabilización, la técnica de aplicación de emulsión fotosensible empleada, tipo de cámara *pinhole* utilizada y tiempo de exposición a las cuales han sido sometidas las pruebas A, B, C y D.

Recubrimiento con emulsión		
Técnica empleada	Cámara	Exposición
verter la emulsión tibia sobre el vidrio inclinado	mono	40 seg
	zorro	30 seg
	-	
	zorro	1.50 min
	mono	25 seg
	-	
	verter la emulsión tibia sobre el vidrio inclinado	zorro
zorro		50 seg
mono		40 seg
fotograma		10 seg
zorro		1-1.30 aprox
zorro		1.30 min
verter la emulsión tibia sobre el vidrio inclinado	zorro	40 seg
	mono	50 seg
	zorro	30 seg
	zorro	1 min
	zorro	20 seg
	zorro	1.30 seg
verter la emulsión cremosa sobre la pasta horizontal y esparcir con cuchara	zorro	1.10 min
	zorro	1.09 min
	zorro	1.10 min
	zorro	1.50 min
	mono	1.30 min

N° Prueba emulsión	Soporte	Preparación con colapez		N° de capas de emulsión
		N° de capas	Material/cantidad de recubrimiento	
B10	vidrio	1		1 capa gruesa
B17	arcilla	2		3
B18	arcilla	2		3
F1	vidrio	1	barniz TECNO (mezcla A5, B5 y reductor)	1 capa gruesa
F2	vidrio	1		1 capa gruesa
F3	vidrio	1		1 capa gruesa
F4	vidrio	1		1 capa gruesa
F5	vidrio	1		1 capa gruesa
F13	arcilla	1		4
F14	arcilla	1		4
H1	vidrio	1	clara de 1 huevo esparcida con pincel sobre el soporte	1 capa gruesa
H2	vidrio	1		1 capa gruesa
H3	vidrio	1		1 capa gruesa
H4	vidrio	1		1 capa gruesa
H5	vidrio	1		1 capa gruesa
H6	arcilla	2		4
H7	arcilla	1		4

Figura 110 (páginas 169-170): Tabla de valores sistematizados de parte de las pruebas realizadas en la presente investigación donde se puede observar el material de impermeabilización, la técnica de aplicación de emulsión fotosensible empleada, tipo de cámara *pinhole* utilizada y tiempo de exposición a las cuales han sido sometidas las pruebas B, F y H.

Recubrimiento con emulsión	Cámara	Exposición
Técnica empleada		
	mono (mal cerrado)	50 seg
verter la emulsión esparciéndola con cuchara	zorro	45 seg
	zorro	45 seg
verter la emulsión esparciéndola con cuchara sobre el vidrio	zorro	20 seg
	zorro	40 seg
	mono (mal cerrado)	-
	zorro	35 seg
	zorro	40
esparcir con cuchara	zorro	40 seg
esparcir con cuchara	mono	45 seg
verter la emulsión esparciéndola con cuchara sobre el vidrio	mono	30 seg
	-	30 seg
	-	30 seg
	-	-
	-	-
esparcir con cuchara	mono	45 seg
esparcir con cuchara	-	-

exposición que van desde los 30 segundos hasta sobrepasar el minuto, observando y analizando los cambios sucedidos entre dichos periodos de tiempo. Los tiempos de exposición empleados han variado dependiendo de las condiciones de luz y temperatura del lugar donde se ubicaba la cámara para realizar las fotografías, información que ha sido sistematizada en la presente investigación.

Se pudo observar que los mejores resultados con respecto al tiempo de exposición derivan de exponer la fotografía durante 40 o 50 segundos en un día semi soleado. Es importante mencionar que los valores de exposición son relativos y no siempre ofrecen los mismos resultados, pues están supeditados a la temperatura, luz, condiciones climáticas, lugar desde donde se ubica la cámara, entre otros. Por lo tanto, para aprender cuánto tiempo de exposición se requiere para que una fotografía sea óptima, es imprescindible experimentar por cuenta propia, teniendo en cuenta que el medio fotográfico analógico es un constante proceso de ensayo y error. Por último, cabe recalcar que las cámaras *pinholes* deben ser de color negro por el exterior e interior, de lo contrario los tiempos de exposición serán más prolongados. Al inicio de la investigación se cometió el error de no oscurecer la parte exterior de las cámaras pinhole construidas, lo cual incrementó los valores de exposición llegando hasta casi dos minutos. Posteriormente, se subsanó el error cometido y se volvieron a hacer nuevas pruebas, en las cuales se pudo observar una importante reducción del tiempo de exposición, oscilando entre los 40 y 50 segundos.

4. Proceso de revelado y fijado de imágenes

Para los procesos de revelado y fijado realizados en la presente investigación, se ha utilizado Revelador Multigrado Concentrado Líquido para papel fotográfico b/n y Fijador rápido ILFORD para película y/o papel fotográfico b/n y han sido realizados bajo la luz segura del cuarto de revelado especialmente acondicionado en el espacio doméstico. Resulta importante mencionar que los procesos fotográficos de revelado y fijado han sido guiados plenamente por la experimentación y el ensayo-error constante, así como han incorporado opiniones externas de profesionales a lo largo del proyecto, dando como resultado las conclusiones a describir a continuación.

Para empezar, se describirá el proceso de revelado y fijado de imágenes utilizando las placas de vidrio impermeabilizadas con colapez y recubiertas con dos capas de emulsión fotosensible *Liquid Light*, así como las placas de arcilla tratadas con goma de tuna, impermeabilizadas con colapez y recubiertas con dos capas de emulsión fotosensible *Liquid Light*. Según las pruebas realizadas, se ha podido observar que el tiempo aproximado para revelar una imagen en superficie de vidrio emulsionada y expuesta en cámara pinhole, varía entre los 40 y 50 segundos, adquiriendo un contraste medio. Asimismo, si se trata de una superficie de arcilla emulsionada, se ha concluido que la imagen adquiere un contraste medio al ser revelada durante 25-30 segundos. Por otro lado, tanto en las pruebas de vidrio y de arcilla, el tiempo de fijado ha sido realizado de manera intuitiva, su-



Figura 111



Figura 112



Figura 113

Figura 111: Vista superior del área de revelado de fotografías. En la pared se pueden observar dos cronómetros junto a un papel donde se anotaba el tiempo de exposición, revelado, fijado y enjuague de imágenes.

Figura 112: Área de enjuague de pruebas fotográficas.

Figura 113: Área de carga de fotografías en cámara *pinhole* y de procesamiento de imágenes. En la imagen se puede observar las cubetas de revelado y fijado, así como las cajas donde se protegían las pruebas emulsionadas de cualquier filtración de luz accidental.

N° Prueba emulsión	Soporte	Preparación con colapez		Recubrimiento con emulsión		Cámara	Exposición
		N° de capas	Material/cantidad de recubrimiento	N° de capas de emulsión	Técnica empleada		
A1	vidrio	1	1 taza agua + 1 cdta colapez	2	verter la emulsión tibia sobre el vidrio inclinado	mono	40 seg
A2	vidrio	1		1		zorro	30 seg
A3	vidrio	1		2		-	
A4	vidrio	1		2		zorro	1.50 min
A5	vidrio	1		2		mono	25 seg
A6	vidrio	1				-	-
A7	vidrio	1				-	-
B1	vidrio	1	1/2 taza agua + 1 cdta colapez	2	verter la emulsión tibia sobre el vidrio inclinado	zorro	45 seg
B2	vidrio	1		1		zorro	50 seg
B3	vidrio	1		2		mono	40 seg
B4	vidrio	1		2		fotograma	10 seg
B5	vidrio	1		2		zorro	1-1.30 aprox
B6	vidrio	1				zorro	1.30 min
C1	vidrio	1	1/3 taza agua + 1 cdta colapez	2	verter la emulsión tibia sobre el vidrio inclinado	zorro	40 seg
C2	vidrio	1		1		mono	50 seg
C3	vidrio	1		2		zorro	30 seg
C4	vidrio	1		2		zorro	1 min
C5	vidrio	1		2		zorro	20 seg
C6	vidrio	1				zorro	1.30 seg
D1	arcilla	3	1/2 taza agua + 2 cdta colapez	2	verter la emulsión cremosa sobre la pasta horizontal y esparcir con cuchara	zorro	1.10 min
D2	arcilla	3		2		zorro	1.09 min
D3	arcilla	3		1		zorro	1.10 min
D4	arcilla	3		2		zorro	1.50 min
Vid.Text	vidrio texturado	3		2		mono	1.30 min

Figura 114 (páginas 173-174): Tabla de valores sistematizados de parte de las pruebas realizadas en la presente investigación donde se puede observar el material de impermeabilización, la técnica de aplicación de emulsión fotosensible empleada, tipo de cámara *pinhole* y tiempo de exposición y procesamiento a las cuales han sido sometidas las pruebas A, B, C y D.

Tiempo/Técnica					
Revelado	Baño de paro (sin vinagre, solo agua)	Fijador (F 1/4)	Método de proceso empleado	Enjuague	
52 seg	5 seg aprox	2 min	atomizador	si	En el proceso de enjuague, el chorro de agua impactó bruscamente en la fotografía y la fragmentó
1 min/atomizador	3 a 6 seg aprox	2.30 min/inmersión	atomizador/inmersión		
1 min/atomizador	3 a 6 seg aprox	3 min	inmersión	10 seg	
1.15 min	3 a 6 seg aprox	?	inmersión	10 seg	
-	-	-	-	-	
-	-	-	-	-	
2 min	3 a 6 seg aprox	2 min	atomizador	no	
1 min/atomizador	3 a 6 seg aprox	2 min/inmersión	atomizadador/inmersión	5 seg	
40 seg	4 a 10 seg aprox	3 min	inmersión	10 seg	Lavada al día siguiente
40 seg	4 a 10 seg aprox	2 min	inmersión	10 seg	Sol directo en la exposición
30 seg	4 a 10 seg aprox	3.10 min	inmersión	10 seg	Lavada al día siguiente
30 seg	4 a 10 seg aprox	3 min	inmersión	10 seg	Lavada al día siguiente
40 seg	3 a 6 seg aprox	2 min	atomizador	no	
1.10 seg	3 a 6 seg aprox	2.45	inmersión	5 seg	
1 min	3 a 6 seg aprox	?	inmersión	5 seg	
2 min	3 a 6 seg aprox	3 min	inmersión		
1.10 min	3 a 6 seg aprox	4.10 min	inmersión	5 seg	
24 seg	10 seg aprox	3 min	inmersión		
30 seg/sumergido	5 seg aprox	1.30/intervalos vertiendo líquido con cuchara	inmersión	10 seg	El proceso de revelado se realizó sumergiendo solo el lado con emulsión, no toda la pieza
24 seg	5 seg aprox	sin fijar	inmersión	-	
2 min	5 seg aprox	2 min	inmersión	?	
20 seg aprox	5 seg aprox	2 min aprox	inmersión	?	
42 seg	5 a 10 seg aprox	3.30 min	inmersión	?	

N° Prueba emulsión	Soporte	Preparación con colapez		Recubrimiento con emulsión		Cámara
		N° de capas	Material/cantidad de recubrimiento	N° de capas de emulsión	Técnica empleada	
B10	vidrio	1	1/3 taza agua + 1 cda colapez	1 capa gruesa	verter la emulsión esparciéndola con cuchara	mono (mal cerrado)
B17	arcilla	2		3		zorro
B18	arcilla	2		3		zorro
F1	vidrio	1	barniz TECNO (mezcla A5, B5 y reductor)	1 capa gruesa	verter la emulsión esparciéndola con cuchara sobre el vidrio	zorro
F2	vidrio	1		1 capa gruesa		zorro
F3	vidrio	1		1 capa gruesa		mono (mal cerrado)
F4	vidrio	1		1 capa gruesa		zorro
F5	vidrio	1		1 capa gruesa		zorro
F13	arcilla	1		4	esparcir con cuchara	zorro
F14	arcilla	1		4	esparcir con cuchara	mono
H1	vidrio	1	clara de 1 huevo esparcida con pincel sobre el soporte	1 capa gruesa	verter la emulsión esparciéndola con cuchara sobre el vidrio	mono
H2	vidrio	1		1 capa gruesa		-
H3	vidrio	1		1 capa gruesa		-
H4	vidrio	1		1 capa gruesa		-
H5	vidrio	1		1 capa gruesa		-
H6	arcilla	2		4	esparcir con cuchara	mono
H7	arcilla	1		4	esparcir con cuchara	-

Figura 115 (página 175-176): Tabla de valores sistematizados de parte de las pruebas realizadas en la presente investigación donde se puede observar el material de impermeabilización, la técnica de aplicación de emulsión fotosensible empleada, tipo de cámara *pinhole* y tiempo de exposición y procesamiento a las cuales han sido sometidas las pruebas B, F y H.

Tiempo/Técnica					
Exposición	Revelado	Fijador	Método de proceso empleado	Enjuague	
50 seg	1.15 min	4 min aprox (F 1/9)	inmersión	1 min	
45 seg	1 min aprox	2 min aprox (F 1/9)	inmersión	1 min	
45 seg	1 min	2 min (F 1/9)	inmersión	30 seg	
20 seg	1 min	4 min aprox (F 1/9)	inmersión	15-16 min	
40 seg	1.05 min	4 min aprox (F 1/9)	inmersión	15-16 min	
-	-	-	-	-	
35 seg	1 min	4 min (F 1/9)	inmersión	1 min	
40	1.30 min	3.35 min (F 1/9)	inmersión	1 min	
40 seg	1 min	2 min (F 1/9)	inmersión	1 min	
45 seg	1 min	2 min	inmersión	1 min	
30 seg	1 min	4 min aprox (F 1/9)	inmersión	-	
30 seg	40 seg	-	-	-	
30 seg	30 seg	-	-	-	
-	-	-	-	-	
-	-	-	-	-	
45 seg	1 min	2 min (F 1/9)	inmersión	-	
-	-	-	-	-	

mergiendo las piezas en la bandeja con el líquido hasta observar que –por acción del fijador– las partes blancas desaparezcan, variando entre los 2 minutos hasta los 4 minutos en total. En ambos tipos de pruebas, se ha podido observar que los líquidos de revelado y fijado afectan levemente la capa de colapez con la cual habían sido impermeabilizadas, despegando ligeramente las esquinas de la película de colapez con emulsión de la superficie, aunque sin causar un daño mayor.

Por otra parte, el tiempo de enjuague al que han sido sometidas las piezas ha sido limitado, debido a que este sí afecta irreparablemente la imagen de las pruebas de vidrio y de arcilla, pues, al permanecer más de 1 minuto bajo el agua, la pátina de colapez se rehidrata e incluso puede llegar a romperse y despegarse de la superficie con el transcurrir de los minutos. Al observar esta situación, se inició experimentando con un tiempo de enjuague de 10 segundos para ambos tipos de piezas, que fue extendiéndose en repetidos intentos hasta 2 minutos aproximadamente, tiempo en que la película de colapez resistía temerosamente, pero sin presentar daños considerables. Se decidió aumentar el tiempo de enjuague debido a que se observó que las piezas que habían pasado por un corto periodo de enjuague se iban oxidando con el pasar de los días, pues los líquidos de revelado y fijado seguían haciendo efecto en ellas. Además, en estas pruebas se pudo observar que el fenómeno de oxidación iba acompañado de una capa de sudoración que recubría la superficie previamente emulsionada y fotografiada, lo cual afectaba la nitidez y coloración de la imagen. Por lo tanto, tomando en consideración el fenómeno de oxidación y sudoración, así como el daño en la pátina de colapez mencionado, se recurrió a emplear un tiempo de enjuague de 2 a 3 minutos aproximadamente, el cual, sin embargo, no es suficiente, pues se sigue observando un cambio de color posterior en las pruebas realizadas. Por lo tanto, se recomienda en la medida de lo posible, someter a las piezas emulsionadas al mayor tiempo de enjuague posible, pues este último paso ayuda a que estas se liberen de todo el químico absorbido previamente y no cambien de color con el transcurso del tiempo.

Por otro lado, el proceso de revelado y fijado también fue realizado utilizando las placas de vidrio impermeabilizadas con barniz de poliuretano TECNO y recubiertas con dos capas de emulsión fotosensible *Liquid Light*. Debido a la naturaleza sintética del barniz, a diferencia de las pruebas recubiertas con colapez, estas no sufrieron mayor daño al momento de ser procesadas. Evidentemente, este es un factor favorable, pues permitió sumergir las pruebas en los líquidos de revelado, fijado y enjuague sin ningún inconveniente. El tiempo de revelado de estas pruebas son similares a las pruebas recubiertas con colapez, oscilando entre los 40-50 segundos, adquiriendo un contraste medio, mientras que el tiempo de fijado varió entre los 2 y 4 minutos. Por último, el tiempo de enjuague varió entre los 3 a 16 minutos, sin observar ningún deterioro de la imagen fotográfica al dejar las placas de vidrio sumergidas bajo el agua corriendo.

Finalmente, cabe mencionar que al inicio de la investigación, se cometió un error al sumergir las pruebas en agua durante unos segundos entre el revelado y fijado, lo cual, según el manual

Fecha	GRUPO 1: 07/11/2020					
N° /Tiempo	A1	B1	C1	A2	B2	C2
inicio: 30 min a 2 horas					sin registro	sin registro
detalle 2 a 3 horas después de revelado				sin registro		
1 día						
3 días						
7 días						

Figura 116: Tabla de imágenes de parte de las pruebas A, B y C donde se puede observar el proceso de oxidación que atravesaron debido a un precario enjuague final.

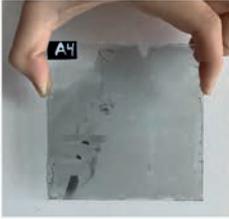
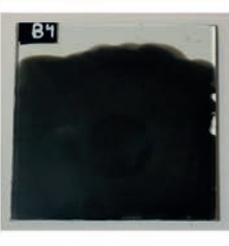
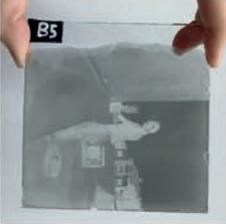
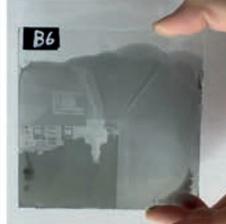
Fecha	GRU					
N° /Tiempo	B3	C3	A4	B4	C4	
inicio: 30 min a 2 horas				sin registro	sin registro	
2 días						
5 días						
8 días						

Figura 117 (páginas 179-180): Tabla de imágenes de parte de las pruebas A, B, C y D donde se puede observar el proceso de oxidación que atravesaron debido a un precario enjuague final.

A5	B5	C5	B6	D1
sin registro		sin registro		
				
				
				

Liquid Light causa que el contraste disminuya ligeramente en la fotografía. Resulta fundamental corroborar constantemente el manual de uso de la emulsión fotosensible a utilizar, para tener un panorama claro sobre su modo de uso y reducir el margen de error en el procesado de imágenes.

5. Conclusiones

Las conclusiones de la presente investigación-creación serán presentadas según la secuencia de procedimientos realizados para obtener fotografías sobre soportes de vidrio y arcilla. Antes de empezar, resulta pertinente mencionar que los datos detallados sobre exposición en cámara *pinhole* artesanal, revelado y fijado que se describirán a continuación no pueden ser usados como valores absolutos, sino de modo referencial, pues no aseguran un óptimo resultado fotográfico en todos los casos. Por el contrario, estos están expuestos a modificaciones, pues la cantidad de variables para realizar una fotografía análoga óptima –sea en superficie de vidrio, de arcilla u otra, depende de una compleja interrelación de factores que, en este caso, van desde la aplicación de la emulsión, la exposición en cámara *pinhole*, las condiciones de luz y calor durante la toma, el tiempo procesado a la que haya sido expuesta, entre muchos otras más.

- En primer lugar, con respecto a la fase de preparación e impermeabilización de la superficie de vidrio, se concluye que los mejores resultados provienen de utilizar una capa de colapez disuelto en agua como recubrimiento (1cdta de colapez + 1/3 de taza de agua). Este brinda un revestimiento muy fino sobre la superficie y presenta un acabado de brillo moderado, así como permite una adherencia óptima de la emulsión fotosensible *Liquid Light*. Su única desventaja es la fragilidad del material, que, por su naturaleza gelatinosa, no resiste estar sumergido durante los líquidos de revelado, fijado y enjuague durante más de 2 minutos.

Asimismo, sobre la preparación e impermeabilización de la superficie de arcilla, se concluye que los mejores resultados provienen del uso de la goma de tuna como material de tratamiento de la arcilla utilizada en relación de 3 a 1 (3 de arcilla y 1 de goma de tuna) y del uso de dos capas de colapez disuelto en agua (1cdta de colapez + 1/3 de taza de agua). Este procedimiento ha permitido, por un lado, que la arcilla se mantenga compacta evitando que se desintegre al momento de ser humedecida con los líquidos de revelado y fijado, y, por otro lado, que la posterior aplicación de la emulsión fotosensible sea óptima.

Por otra parte, cabe mencionar que también se observaron resultados favorables al usar barniz de poliuretano TECNO como impermeabilizante sobre las piezas de vidrio. Este recubrimiento tiene la ventaja de atravesar el procesamiento de imágenes sin ningún inconveniente, resistiendo estar sumergido bajo el enjuague sin dañar la fotografía. Sin embargo, presenta un acabado sintético y brillante, similar a la consistencia de un esmalte transparente, por lo cual, desde un punto de vista personal, no se considera como recubrimiento óptimo pues otorga una apariencia plástica y artificial a la fotografía.

- En segundo lugar, acerca de la aplicación de emulsión fotosensible y en línea con los sugerido en el manual de uso *Liquid Light*, se concluye que se deben aplicar dos capas de emulsión sobre la superficie de vidrio y de arcilla. Se recomienda que, si la superficie de arcilla es irregular, se lije hasta quedar completamente uniforme, de lo contrario la emulsión no podrá ser aplicada de manera uniforme.
- En tercer lugar, sobre la exposición de las pruebas en cámara *pinhole* artesanal, se considera que el tiempo de exposición aproximado ha variado entre los 40 segundos hasta 1 minuto, dependiendo de la temperatura, el ángulo de la luz solar, la ubicación de la cámara, entre otra serie de factores.
- En cuarto lugar, en relación al proceso de revelado y fijado de imágenes, se considera que tanto el baño de revelado, fijado y enjuague deben ser realizados bajo la técnica de inmersión de la pieza en los líquidos, para obtener un procesamiento uniforme y homogéneo en toda la superficie emulsionada. Antes de realizar el procesamiento de imágenes, se recomienda leer todo el manual de uso *Liquid Light*, o de la emulsión a utilizar, así como, en la medida de lo posible, generar una base de datos que integre el tiempo de exposición y de procesamiento de imágenes empleado, la cual servirá para ir aprendiendo cuál es la mejor cantidad de tiempo para cada etapa del proceso. A continuación, se detallará el análisis de los datos sobre el tiempo de revelado, fijado y enjuague utilizados que han arrojado los mejores resultados a lo largo de la investigación y, por ende, se concluyen como valores de referencia.

Según las pruebas realizadas con recubrimiento de colapez sobre superficie de vidrio, se considera que los mejores resultados provienen de usar un tiempo de revelado de 40 a 1 minuto, un tiempo de fijado de 2 a 3 minutos y un tiempo de enjuague de 2 minutos. Como se mencionó a lo largo de la investigación, el poco tiempo de enjuague empleado responde a la fragilidad del colapez, factor que influye en la pieza fotográfica final presentando un fenómeno de oxidación y sudoración paulatina durante los primeros siete días siguientes después de haber sido procesada. Se recomienda, en la medida de lo posible, aumentar al máximo el tiempo de enjuague de la pieza para librarla por completo de los químicos de revelado y fijado a los cuales ha estado sometida y de ese modo, reducir o eliminar el fenómeno de oxidación y sudoración. En cambio, según las pruebas realizadas con recubrimiento de barniz de poliuretano TECNO sobre superficie de vidrio, se concluye que los mejores resultados derivan de usar un tiempo de revelado de 1 minuto aproximadamente, un tiempo de fijado de 4 minutos aproximadamente y un tiempo de enjuague de 15 minutos. Finalmente, según las pruebas realizadas con recubrimiento de colapez sobre superficie de arcilla, los mejores resultados provienen de usar un tiempo de revelado de 25 a 30 segundos, un tiempo de fijado de 2 a 4 minutos y un tiempo de enjuague de 1 minuto.

4.3

MONTAJE E INSTALACIÓN

En el presente capítulo se desarrollarán las consideraciones conceptuales-espaciales de montaje que guían la instalación del conjunto de piezas que conforman el proyecto artístico *Casa Tomada*. La propuesta de montaje será presentada en formato *render*, tomando como referencia el aula 406, espacio expositivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

Dentro de las consideraciones de montaje, resulta importante mencionar que las piezas que conforman *Casa Tomada* serán instaladas de manera colectiva, distribuidas espacialmente según un recorrido diseñado para inducir la experiencia del espectador frente a cada una de las piezas y su significación como conjunto. El diseño del montaje pretende potenciar una experiencia sensorial, en la cual la oscuridad que inunda la sala de exposición invite a perderse en una arquitectura de sombras y recuerdos. Si bien el corte arquitectónico de las piezas fue basado en una arquitectura concreta y real, el montaje colectivo busca ahondar también en el terreno de lo psicológico, considerando a la sombra como espacio de pausa y búsqueda, y a la luz como lugar de descubrimiento. Las *derivas-memoria* realizadas a inicio del proyecto toman cuerpo en la propuesta de montaje, invitando al espectador a andar en la oscuridad, descubriendo y perdiéndose a la vez, tanteando entre lo real y lo onírico. La propuesta conceptual del montaje propone un ir y venir constante entre lo concreto y el sueño bajo un lenguaje formal dual, de penumbra y rastros de luz. Retomando la noción cortazariana de *Casa Tomada*, el diseño y la disposición de las piezas en la oscuridad de la sala, apunta a generar un adentramiento del espectador en el espacio, es decir, que este tome el espacio, así como el espacio sea tomado por él.

Figura 118 (Ver página 184): Vista de *Cámara Latente*, pieza con la que inicia el recorrido de la instalación colectiva del conjunto de obras que conforman *Casa Tomada*.



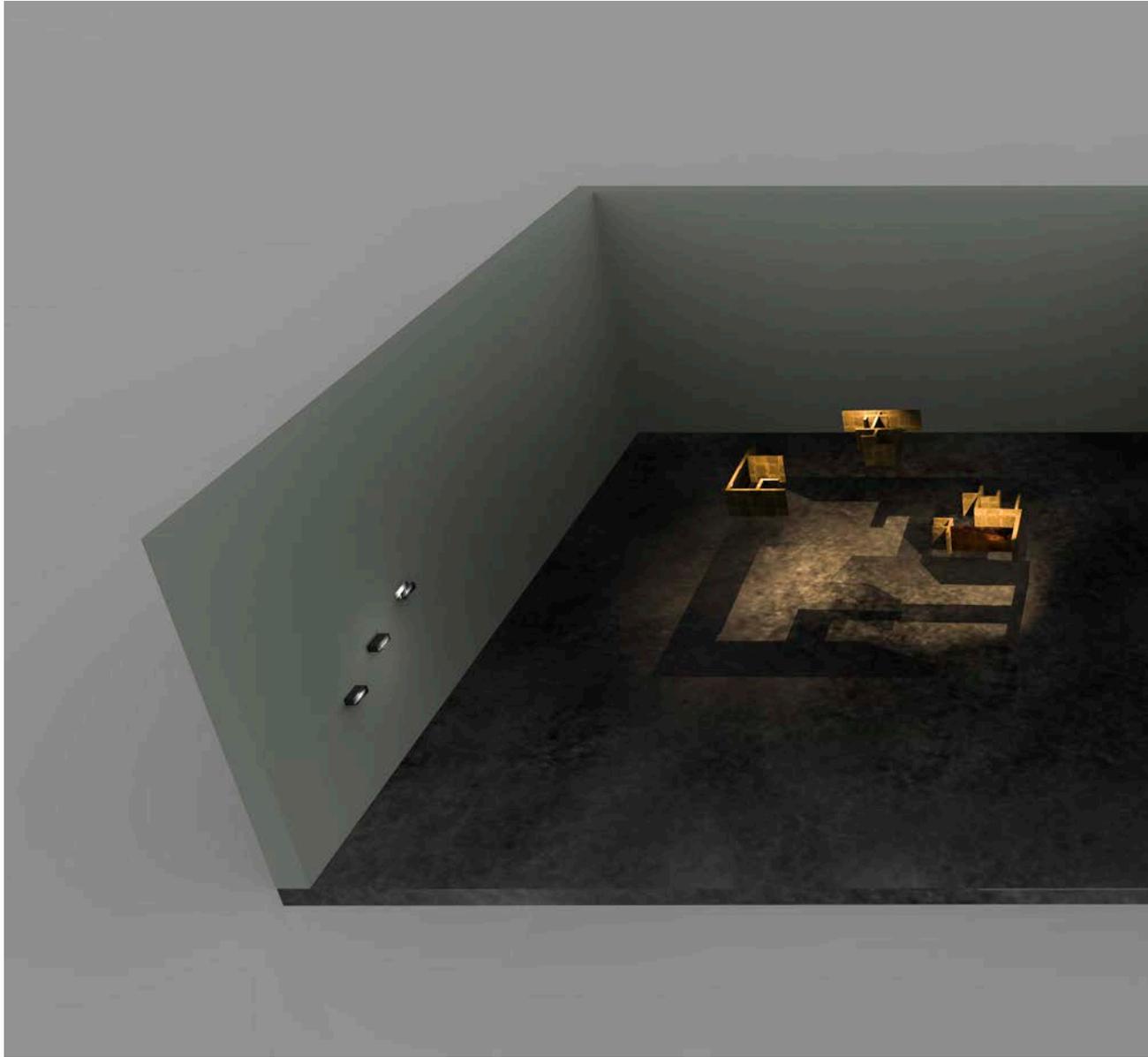
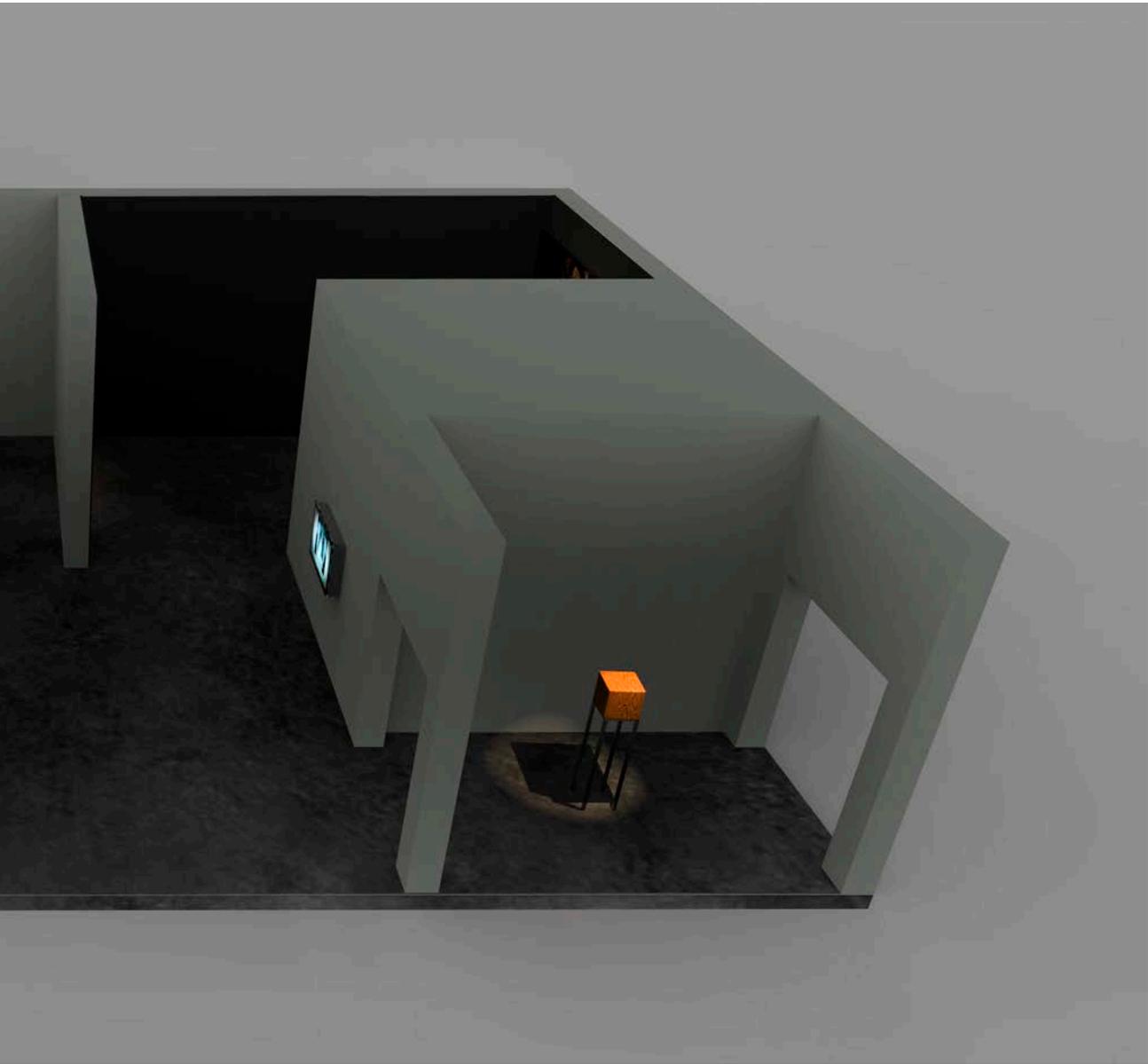


Figura 119 (páginas 185-186): Vista superior de la sala de exposición donde se observa el ordenamiento de las piezas que conforman el proyecto artístico *Casa Tomada*.



Antes de describir la propuesta de recorrido, cabe detallar algunos aspectos que se consideran imprescindibles para la instalación del presente proyecto. Ante todo, se requiere que el ambiente de exposición tenga un buen porcentaje de oscuridad, tanto por la apuesta conceptual del montaje de derivar a tuestas en la oscuridad, así como por una cuestión técnica, en la cual las piezas requieren de un ambiente oscuro para ser percibidas en toda su complejidad. Por otro lado, se considera que el espacio debe contar con una sola entrada, premisa que parte del recorrido diseñado para la exhibición del proyecto, el cual, bajo una configuración espacial determinada de las piezas, pretende generar una experiencia de introspección en el espectador, promoviendo su adentramiento en la sala a modo de caja negra que pide ser revelada. La propuesta de recorrido será detallada a continuación mediante una visualización del espacio expositivo en formato *render*, tomando en cuenta las características espaciales del aula 406 de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP.

La propuesta de recorrido plantea que la primera pieza con la que el público entre en contacto al ingresar a la sala, sea *Cámara Latente*, pieza compuesta por cajones de madera ensamblados que contienen una imagen de la casa en formato *slide* en su interior, a la que se accede visualmente a través de un pequeño orificio. La obra se monta sobre una base negra de metal para disponerla a la altura de los ojos, y se ilumina bajo una luz cenital. Mediante el gesto que implica explorar el interior de la pieza –el cual involucra cerrar uno de los ojos para concentrar con el otro el esfuerzo de mirar a través del orificio, gesto similar al de indagar a través de la mirilla u ojo mágico ubicado en la puerta de una casa o al de observar a través del visor de una cámara fotográfica– se busca generar en el espectador la sensación de estar imbuyéndose en un espacio físico y psicológico de enigmática penumbra.

Continuando con el recorrido, se ubica, a seis metros al frente de *Cámara Latente*, la obra *Paisajes Retinianos*, pieza conformada por tres ladrillos de vidrio grabados con negativos de escenarios domésticos cotidianos en su superficie. Los tres ladrillos de vidrio están montados sobre la pared en dirección diagonal y están iluminados interiormente y bajo una leve luz cenital. La obra ha sido ubicada sobre una pared con la intención de evidenciar el aspecto formal de la pieza –paralelepípedo elaborado en vidrio– con la forma de un ladrillo, considerando a este metafóricamente como unidad primaria de construcción que abriga la memoria del espacio al que pertenece. El montaje de *Paisajes Retinianos* pretende generar un acercamiento íntimo entre los negativos impregnados en los ladrillos de vidrio y el espectador, buscando expandir la idea de objeto que, a través de las luces, revela su esencia, noción inicialmente establecida por *Cámara Latente*, y que esta segunda pieza pretende potenciar.

En tercer lugar, a dos metros a la derecha de *Paisajes Retinianos* se encuentra *Umbrales Habitados*, serie de tres piezas de arcilla de medidas variables de aproximadamente 120cm de largo, 70cm de ancho y 30cm de alto, que recrean fragmentos de lo que podría ser la configuración de los muros de la casa, y que llevan grabadas en sus paredes imágenes en negativo de la arquitectura doméstica. Estas piezas han sido colgadas del techo, para quedar suspendidas a la altura de la vista y están distribuidas de tal manera que permiten un recorrido entre ellas e invitan al público

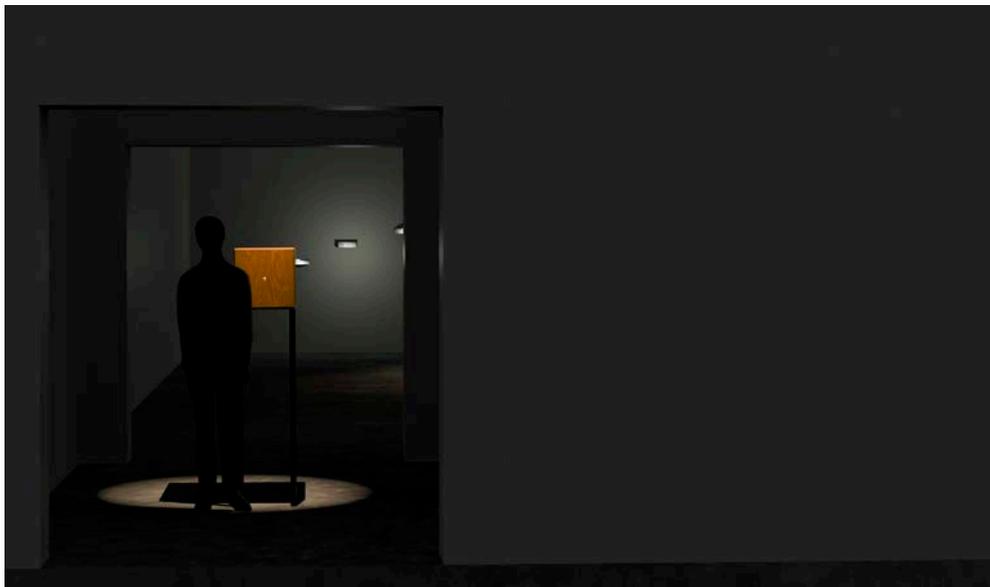


Figura 120



Figura 121

Figura 120: Vista desde la entrada a la sala de exposición donde se puede observar a *Cámara Latente* como la primera obra que entra en contacto con el espectador, seguida de *Paisajes Retinianos* ubicada al fondo de la sala.

Figura 121: Vista de *Paisajes Retinianos*, obra ubicada al fondo de la sala de exposición.

Figura 122 (Ver páginas 189-190): Detalle de *Paisajes Retinianos* instalados sobre pared.



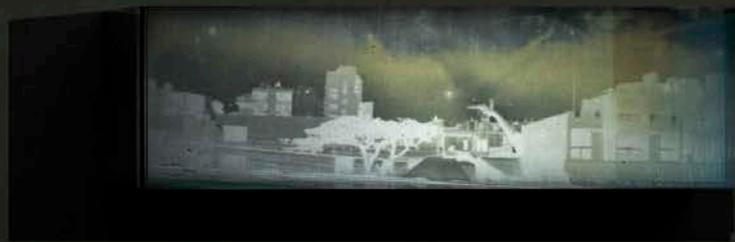




Figura 123 (páginas 191-192): Vista de *Umbrales Habitados*, obra ubicada en el centro de la sala de exposición. A la izquierda, montada sobre pared se encuentra *Paisajes Retinianos* y, a la derecha, *Somagrafía Madre*; ambas obras están ubicadas a los extremos de *Umbrales Habitados*.

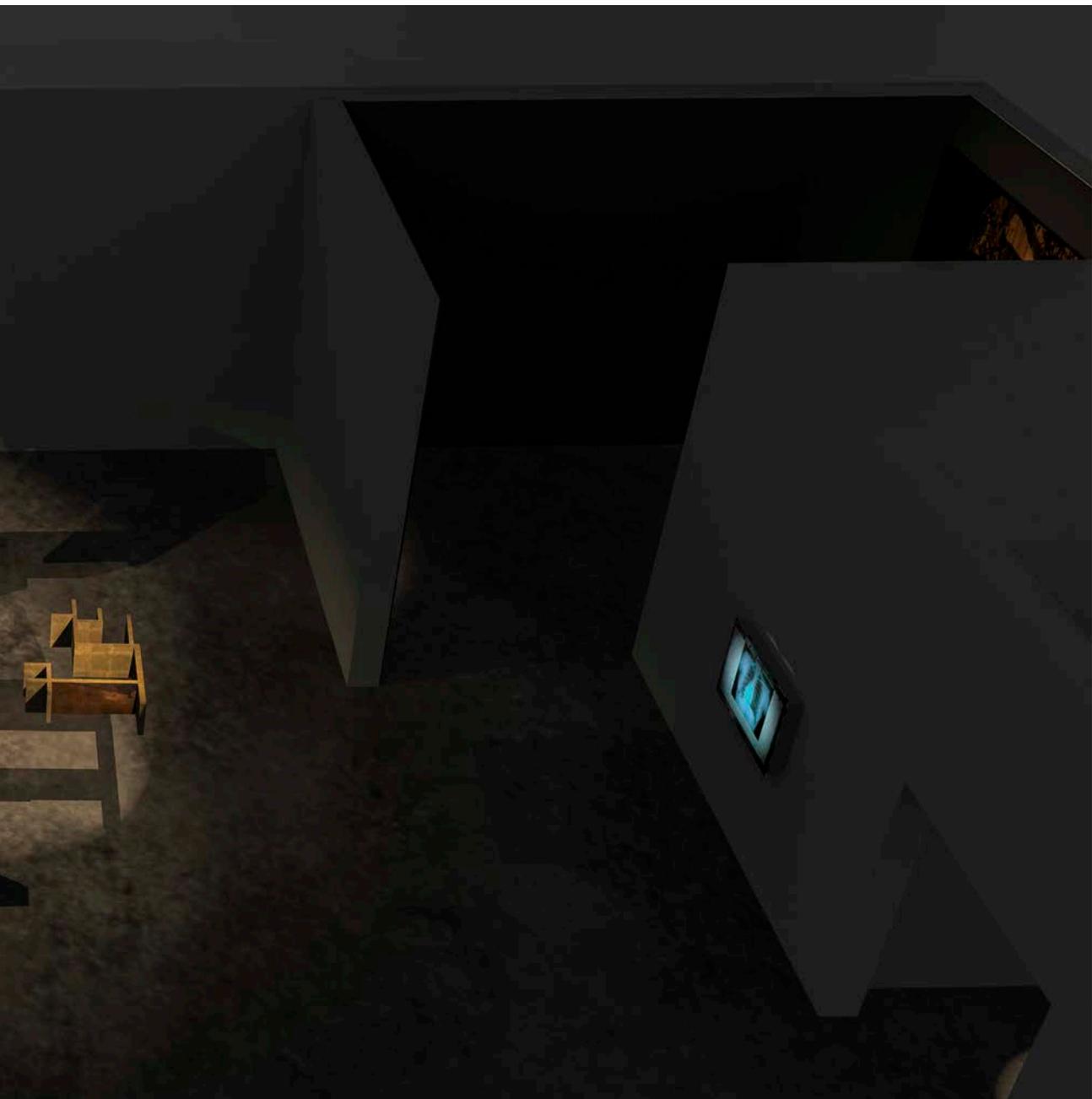
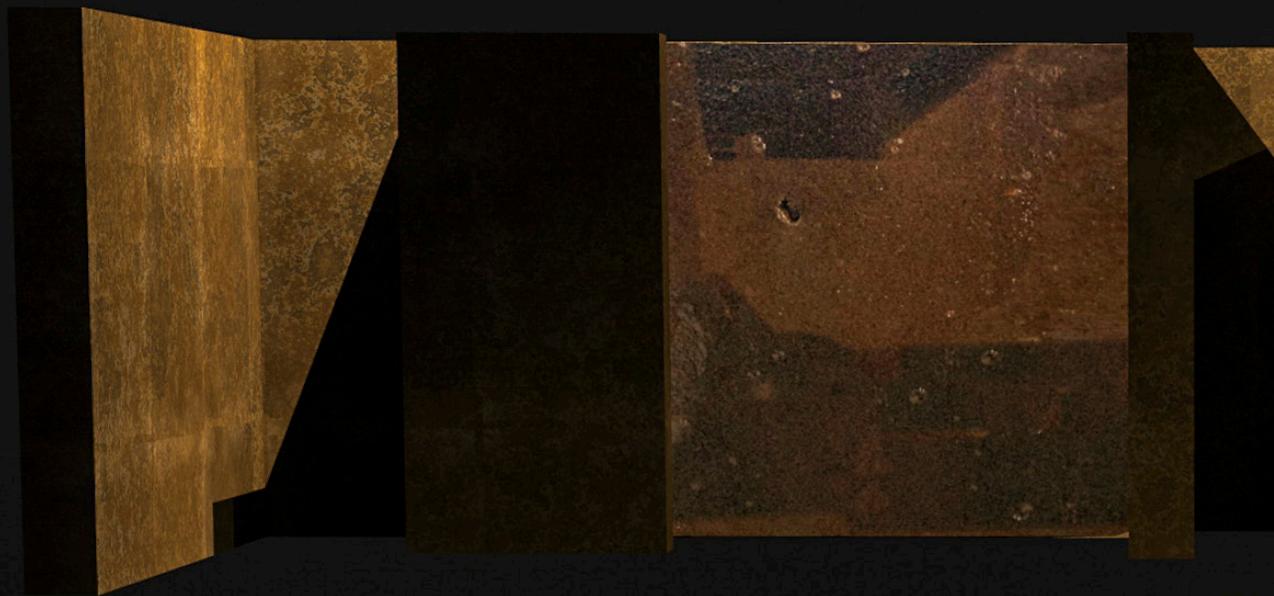




Figura 124 (páginas 193-194): Recreación del recorrido interior de *Umbrales Habitados*.
Figura 125 (Ver páginas 195-196): Detalle de *Umbrales Habitados* y *Somagrafía Madre*.







a descubrir las fotografías análogas grabadas en su interior. Asimismo, las tres piezas están iluminadas desde el techo de la sala a través de tres puntos de luz dispuestos en diagonal, los cuales dibujan en el suelo una serie de sombras proyectadas desde las piezas de arcilla. Los puntos de luz están instalados de tal manera que las piezas de arcilla suspendidas y separadas entre ellas, se proyectan formando un solo dibujo, configurándose un plano arquitectónico virtual y completo al cual pertenecen todos los fragmentos, que pretende generar en el espectador la sensación de estar habitando un espacio mental e imaginario.

Como se mencionó anteriormente, la pieza plantea un espectador cómplice, cuya sombra a su vez intervenga y altere el dibujo del plano proyectado por las tres piezas de arcilla. Este acto busca asociarse conceptualmente con el habitar, planteando que la arquitectura se nutre y se transforma con la vida de los habitantes que contiene. *Umbrales Habitados* es la pieza que abarca más espacio en toda la muestra, tanto por la dimensión de las tres piezas de arcilla que forman parte de ella, como por las sombras que estas proyectan en el suelo, motivo por el cual esta pieza ha sido ubicada protagónicamente en el centro de la sala, invitando a ser percibida espacialmente y recorrida desde todos sus lados.

El recorrido interno planteado por *Umbrales Habitados* da paso a observar en la pared ubicada al fondo de la sala a la obra *Somagrafía Madre*, cuarta pieza del recorrido, la cual consta de un negatoscopio encendido con una placa radiográfica de tórax intervenida con el dibujo del plano arquitectónico de la casa en su interior. El lugar donde está ubicada la pieza busca generar un vínculo entre las ideas de dibujo en sombra, plano y arquitectura señaladas en las obras anteriores e introducir el elemento cuerpo dentro de la propuesta artística, proponiendo dialogar sobre cómo el espacio doméstico pasa a ser parte constituyente de su habitante y viceversa. Por último, la ubicación de la pieza pretende crear una experiencia íntima entre esta y el espectador, acercándolo a indagar en la relación cuerpo-casa presentada en la yuxtaposición de estructuras doméstico-anatómicas presentes en *Somagrafía Madre*.

Finalmente, a la izquierda de *Somagrafía Madre*, se encuentra la última pieza que forma parte de este recorrido, *Estereoscopía de un Almacigo*, video elaborado en base a la documentación de proyecciones realizadas por un proyector de slides en el interior de la casa, donde lo proyectado revela las muestras recogidas de la arquitectura doméstica junto a un juego de sombras pertenecientes a las personas que habitan el espacio en cuestión. La pieza se encuentra proyectada en una habitación oscura separada de las demás obras, pretendiendo sumergir al espectador en la experiencia de indagar en las huellas contenidas en las superficies de la casa, ejercicio que busca relacionarse con la experiencia de viajar hacia el sótano o al desván de una casa y tropezarse en el camino con recuerdos y sibilinas sombras. El sonido métrico de los *slides* reproducido junto a la aparición de sombras de personas que habitan la casa presentes a lo largo del video, pretenden potenciar esta propuesta, impulsando la idea de estar inmerso en un espacio habitado.

Figura 126 (Ver página 198): Detalle de *Somagrafía Madre*, obra instalada sobre pared en la sala de exposición.

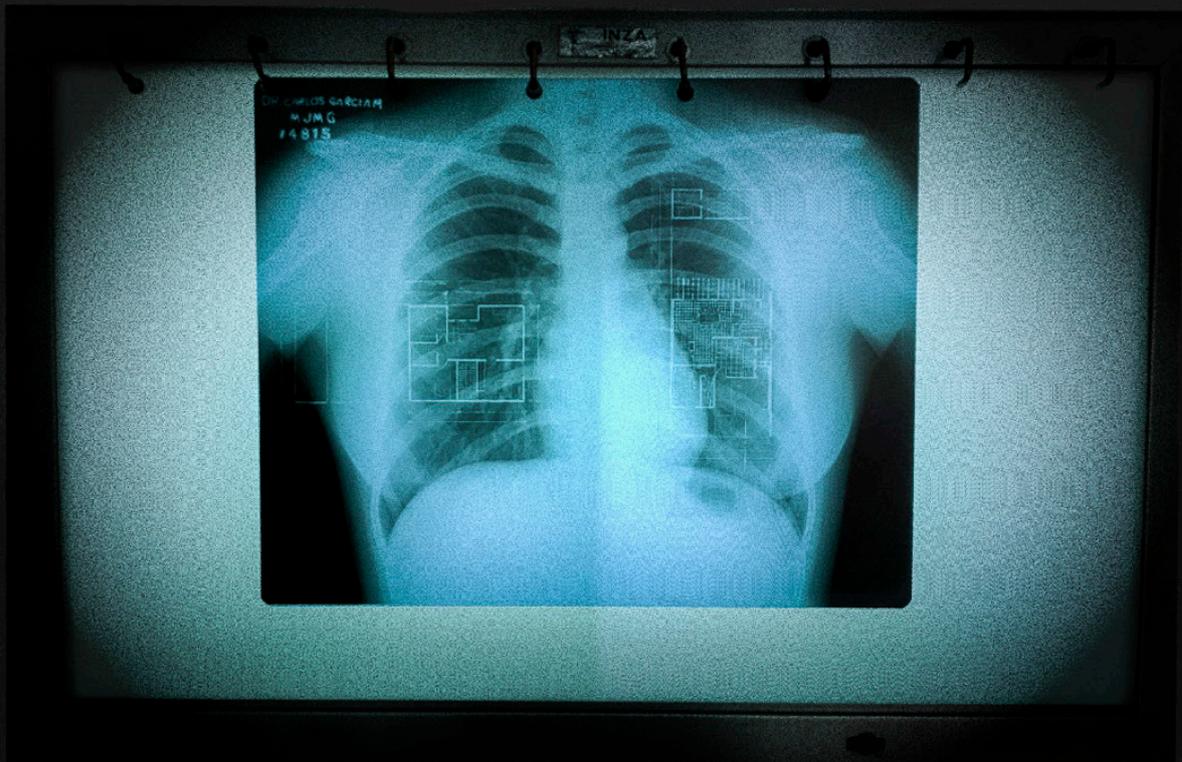




Figura 127



Figura 128

Figura 127: Vista donde se puede observar en primer plano la obra *Somagrafía Madre* y, en segundo plano, la proyección de la obra audiovisual *Estereoscopia de un Almacigo*.

Figura 128: Vista de la proyección de *Estereoscopia de un Almacigo*.

Como se ha podido observar, la propuesta de recorrido inicia proponiendo una mirada hacia la arquitectura del espacio doméstico desde la indagación de sus cajones y muros concretos, como se puede apreciar en *Cámara Latente* y *Paisajes Retinianos*, así como desde lo intangible, invitando a reconocer la casa desde los dibujos en luces y sombras generados en *Umbrales Habitados*. Seguidamente, se enfoca en presentar al cuerpo del habitante como parte sustancial del espacio doméstico, para lo cual presenta *Somagrafía Madre* como parte intermedia y crucial del recorrido, pieza donde mediante la yuxtaposición de estructuras arquitectónicas y óseas, se pretende reflexionar sobre la habitabilidad como parte fundamental en la vida del ser humano. Finalmente, la obra con la que concluye el recorrido, *Estereoscopía de un Almacigo*, plantea una aproximación al espacio doméstico desde una escala micro, invitando al espectador a observar las huellas del habitar que abrigan las superficies arquitectónicas domésticas. A manera de cierre, cabe resaltar, que, si bien la propuesta ha sido desarrollada tomando como espacio referencial el salón 406 de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP para describir el recorrido de las piezas, se evalúa que todas las consideraciones desarrolladas a lo largo del capítulo son cruciales para una óptima instalación del proyecto artístico *Casa Tomada*.



Figura 129 (Ver página 201-202): Detalle de la proyección sobre pared de *Estereoscopía de un Almacigo*.





5.

CONCLUSIONES

En el presente capítulo se expondrán las conclusiones derivadas de la investigación teórico-artística desarrollada en base al proyecto *Casa Tomada* materia de esta tesis. Para empezar, considero importante iniciar reflexionando sobre cómo el proyecto ha abierto nuevas posibilidades de comprender y habitar el espacio doméstico a partir del contexto de confinamiento por la emergencia sanitaria de la Covid-19 en el que fue gestado. Cabe recordar que *Casa Tomada* surge en la etapa inicial del periodo de confinamiento, tiempo de incertidumbre y de restricción social total, en el cual la casa se convirtió en un espacio híbrido, tanto en el ámbito interpersonal y familiar, como en el profesional, imponiendo una convivencia permanente entre sus habitantes y desarrollando, dentro de ella, actividades que en la antigua normalidad eran desarrolladas en el exterior. Bajo determinada situación, el proyecto se propuso abordar, desde la creación escultórica, una serie de rutas que exploren el vínculo entre el espacio doméstico y sus habitantes, reconociendo a la casa como almacigo, lugar-archivo y espacio primario del habitar.

La primera ruta tomó en cuenta la teoría situacionista y desplegó una serie de *derivas-memoria* en el interior de la casa, explorando sus estructuras, habitaciones, objetos e imágenes, así como los recuerdos y enigmas que esta resguarda. Derivar en el interior del espacio doméstico me abrió la oportunidad de reconocerlo como un terreno de extrañamiento, exploración, juego y descubrimiento constante, invitándome a indagar en los estratos de tiempo y memoria que han ido impregnándose en sus muros, así como en las historias y cuentos que estos anidan. Considero que las *derivas-memoria* no solo fueron una herramienta importante de exploración doméstica, sino también dieron paso a la creación de tecnologías propias de investigación-creación, las cuales me permitieron volver a tejer un vínculo con el espacio en que me encontraba. Asimismo, este ejercicio dio paso a estrechar la relación cuerpo-casa, evidenciada en las obras *Estereoscopia de un Almacigo* y *Somagrafía Madre*, piezas que, a partir de elementos arquitectónicos y médicos muestran cómo el espacio habitado es parte constituyente del cuerpo de su habitante y viceversa.

Desde el ámbito personal, reconocer mi casa y a mí misma como parte constitutiva de ella fue un proceso que atravesé a lo largo del proyecto, el cual, si bien empezó con un deseo de volver a sentirme parte del espacio al cual había retornado, pretende generar un cuestionamiento colectivo sobre cómo construimos-habítamos nuestra casa y a nosotros mismos. Considero que

formular esta reflexión en medio de un contexto de crisis sanitaria como el que aún nos encontramos viviendo, es de suma importancia, pues nos interroga acerca de cómo gestamos la relación tanto física como psicológica con nuestro espacio habitado.

Continuando con las rutas que abre *Casa Tomada*, es preciso resaltar la relación de casa-cámara-caja puesta en evidencia sobre todo en las obras *Cámara Latente*, *Umbrales Habitados* y *Paisajes Retinianos*. La agrupación casa-cámara-caja introdujo a la fotografía, la escultura y el grabado como disciplinas bajo las cuales se formuló el presente proyecto artístico, integrando técnicas provenientes de cada una y creando un nuevo camino lleno de magia, materia y azar. Visto de ese modo, un primer aporte importante de *Casa Tomada* es la integración de técnicas y conceptos traídos de la escultura, fotografía, grabado y radiología incorporados en un mismo proyecto, permitiendo expandir el campo teórico-artístico hacia nuevas esferas de conocimiento. Esta apuesta dio como resultado la investigación-creación basada en procesos fotográficos estudiada a lo largo del proyecto, la cual ha sido incorporada en este documento buscando ser una herramienta que pueda contribuir a futuras experimentaciones tanto mías propias como de terceros. Considero que la investigación por cuenta propia de los procedimientos fotográficos analógicos fue crucial para la concepción del proyecto artístico, pues me permitió desarrollar esta hipótesis y descubrir nuevos conceptos y técnicas que me reafirmaron en el quehacer escultórico.

Por otro lado, cabe resaltar como un segundo aporte importante del proyecto al estudio de la relación entre el término benjaminiano del *aquí y ahora* y la fotografía analógica. La exploración sobre cómo el uso de procedimientos analógicos de creación de imágenes contribuyen a salvaguardar el aura de una fotografía, involucrando a la luz, al tiempo, al espacio y al azar en una sola imagen es una de las reflexiones obtenidas de la presente investigación. La asociación de la casa, la cámara y la caja negra como elementos contendores de vida y memoria me impulsaron a usar a las luces, sombras, voces y objetos que la casa abriga como insumos para la producción de las piezas. En ese sentido, cabe mencionar que el periodo de confinamiento promovió la inmersión hacia el estudio doméstico, principalmente hacia la escucha, observación y tacto de las texturas, colores, sonidos y olores que abundan en su interior. En ese sentido, considero que, *Casa Tomada* ha sido una apuesta, desde el arte, para afrontar el confinamiento y la adaptación a la nueva normalidad en que ahora vivimos y que en ese tiempo resultaba tan lejana y extraña. Desde ese punto de vista, las restricciones espaciales y de movilización potenciaron la exploración hacia la casa, partiendo desde lo macro de sus estructuras y muros hasta la cartografía de lo micro de sus texturas y huellas del uso.

Casa Tomada es una invitación colectiva a perderse en una cartografía de huellas, imágenes y voces contenidas en una arquitectura doméstica, así como la oportunidad de encontrarse en medio de la inconmensurabilidad de los recuerdos que habitan en ella.

6.

RECOMENDACIONES

En este último capítulo se desarrollarán las recomendaciones concluidas de la presente investigación-creación elaborada en el marco del proyecto artístico *Casa Tomada*. Desde mi experiencia, creo importante mencionar dos herramientas que descubrí a lo largo del proyecto y que contribuyeron a un buen desarrollo del mismo.

En primer lugar, es preciso mencionar que la producción de un proyecto escultórico desde la virtualidad, cuando una no está acostumbrada a ello, es un cambio brusco, que, al inicio, parece delimitar las opciones de trabajo. En este caso en particular, las restricciones espaciales y de movilización mencionadas anteriormente me impedían el acceso al taller de trabajo que en la antigua normalidad disponía para trabajar, delimitando al espacio doméstico como único espacio de trabajo, condición que decidí explotar. A medida que el tiempo va avanzando y una se va familiarizando con el ambiente en que se encuentra, empiezan a surgir herramientas e insumos de donde no se creía que podían haber. En ese sentido, por ejemplo, la adaptación de un cuarto de revelado fotográfico en uno de los cuartos de mi casa, ha sido una de las experiencias más cálidas y que más he disfrutado en el desarrollo de un proyecto, sin embargo, una de las que más gestión de recursos ha requerido. Con ello quiero decir que las alternativas de creación en un espacio reducido a causa del confinamiento siguen siendo un universo por explorar, así como un reto al cual debemos enfrentarnos con curiosidad y seguridad. Basada en mi experiencia, la creación de herramientas de investigación-creación propias –como fueron las *derivas-memoria*, la cartografía arqueológico-sensorial y los foto-ensayos– contribuyó a reconocer el espacio doméstico al cual había regresado, permitiéndome, asimismo, mapear las posibilidades e insumos materiales que disponía para la producción de las piezas que integrarían *Casa Tomada*.

En segundo lugar, considero importante mencionar el uso de los programas de modelado 3d como herramienta fundamental en la concepción formal y espacial de las piezas que conforman el proyecto artístico. En el trabajo escultórico tanto la forma, como el espacio en que estará dispuesta una obra son consideraciones esenciales de manejar, y, si bien en la antigua normalidad disponía de un taller de trabajo y un lugar específico destinado a la experimentación y exploración material, en el periodo de confinamiento esta posibilidad quedó relegada. A falta de un espacio físico de trabajo, las herramientas de modelado 3d me permitieron esbozar una idea de dimen-

siones, montaje e instalación de las piezas, trayendo consigo una amplia gama de posibilidades de creación. A través de ellas pude explotar el diseño de montaje y de recorrido del proyecto, imaginando y recreando nuevos escenarios virtuales de exposición. Es así que lo que en un inicio se percibió como una carencia de espacio de montaje, posteriormente, se resolvió como una oportunidad de explorar una nueva herramienta de creación tridimensional y un reto por desafiar la forma en la que estaba acostumbrada a crear.



7.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRA, Cesar

2001 "La utilidad del arte". *Ramona*. Buenos Aires, 2001, número 15, pp. 4-5. Consulta: 2 de junio de 2021.

<http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona15.pdf>

BARTHES, Roland

2006 *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica.

BENJAMIN, Walter

2003 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F: Ítaca.

BENJAMIN, Walter

2011 *Breve historia de la fotografía*. Sexta Edición. Madrid: Casimiro.

ECHEVARRÍA, Bolívar

2003 "Arte y Utopía". *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F: Ítaca, pp. 9-30.

FONTCUBERTA, Joan

2012 *La Cámara de Pandora*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

FONTCUBERTA, Joan

2018 *El Beso de Judas*. Tercera Edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

HEIDEGGER, Martín

1994 "Construir, habitar, pensar". *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 127-142. Consulta: 2 de junio de 2021.

http://medicinayarte.com/img/heidegger_conferencias_%20articulos.pdf

HUARCAYA, Roberto

2020 "Presentación de portafolio de Roberto Huarcaya". Ponencia presentada vía zoom en la *Semana Antiviral*. Especialidad de Escultura, Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 9 de septiembre de 2020.

JAMESON, Fredric

1984 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Madrid: Paidós.

JAMESON, Fredric

2012 *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada.

LEFEBVRE, Henri

1972 *La revolución urbana*. Madrid: Alianza Editorial RAFMAN

ROCA, José

2011 "Protografías". *Protografías*. Bogotá: Museo de Arte Banco de la República, pp. 17-42.

SAINZ, José

2004 "Los cambios en la vivienda de la Ex-República Democrática Alemana a partir de la reunificación". *Ciudades*. Valladolid, 2004, número 08, pp- 63-85. Consulta: 12 de junio de 2021.

<https://revistas.uva.es/index.php/ciudades/article/view/1649/1403>

SALA-SANAHUJA, Joaquim

2006 "Prólogo a la edición castellana". *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica, pp. 11-24.

SONTAG, Susan

2006 *Sobre la Fotografía*. México: Alfaguara.

