

Intencionalidad: Fundamento De La Expresión Artística Del Error En La Fotografía

LUIS JAVIER AGUDELO PÉREZ

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestro En Artes Visuales

Asesora

Gloria Ocampo Ramírez

Doctora en Artes

**ITM. INSTITUTO UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN
2021**

Intencionalidad: Fundamento De La Expresión Artística Del Error En La Fotografía

LUIS JAVIER AGUDELO PÉREZ

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestro En Artes Visuales

**ITM. INSTITUTO UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN**

2021

*A quienes ven en la fotografía, el medio más expresivo
para retratar sus propias realidades*

Agradecimientos

Este proyecto monográfico se configuró gracias a la participación de quienes aportaron con sus imágenes en esta iniciativa. Junto a ellos, reconozco la ayuda constante de familiares, docentes y amigos más cercanos. Debo agradecer a mi padre Francisco Agudelo que ya no se encuentra en este mundo, pues su partida ha hecho mi modo de pensar y ver la vida de una forma más sólida y racional. A mi madre Dalila Pérez y a mi novia y compañera de vida Jennifer García, por su incondicional ayuda y apoyo en este largo proceso creativo que he asumido como mi vida entera. A mi asesora de grado, la profesora Gloria Ocampo quién, con su sabiduría en este campo de la imagen y su paciencia como docente, hizo que esta iniciativa tuviera forma, por enseñarme el proceso de *Cianotipia* y ver con mis ojos, lo que con palabras solo había presenciado. A todos ellos, mis más sinceros agradecimientos.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
JUSTIFICACIÓN	14
OBJETIVOS	16
OBJETIVO GENERAL	16
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
1. MARCO TEÓRICO	17
1.1 CONTEXTO	17
1.2 EL ERROR EN EL ARTE	24
1.3 CREACIÓN PLÁSTICA	26
1.4 MARCO LEGAL	28
2. METODOLOGÍA	29
3. EL ERROR: PRIMEROS VESTIGIOS EN LA FOTOGRAFÍA	32
3.1 CASO WILLIAM H. FOX TALBOT	32
3.2 FICCIÓN: MÉTODOS DE EXPLORACIÓN PARA LOS NUEVOS FRACASOS: CASO NIÉPCE	38
3.3 CAMINO HACIA LA DEMOCRATIZACIÓN DE LA IMAGEN	41
3.4 FOTOGRAFÍA PARA TODOS... CON MANUAL	43
3.5 CASO KODAK: FOTOGRAFÍA POPULAR	46
4. LA INTENCIONALIDAD: ERROR Y ARTE	53
4.1 PERTURBAR LA RUTINA FOTOGRÁFICA: LA INCURSIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DE ERROR EN EL SIGLO XX	54
4.2 PICTORIALISMO, EL DESCONTENTO DE UN MOVIMIENTO AMBIGUO	55
4.3 INTENCIONALIDAD DEL AUTOR	58
4.3.1 VORTOGRAFÍA	61
4.3.2 FOTODINAMISMO	63
4.3.3 SURREALISMO	64
5. OUTCAST MAG	72
5.1 FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA: ¿UN VUELCO A LAS VIEJAS PRÁCTICAS?	72
5.2 PREPRODUCCIÓN, PREPÁRAME PARA FRACASAR.	72
5.3 ENTREVISTA: ENRIQUE DÍAZ	76

5.4 PRODUCCIÓN: EL ERRAR CONSCIENTE, PROCESOS TÉCNICOS PARA FALLAR	81
5.5 ENTREVISTA: ARYOK MATEUS	88
5.6 POSPRODUCCIÓN: MITAD HUMANO, MITAD ERROR	92
6. CONCLUSIONES	103
BIBLIOGRAFÍA	106
ANEXO	110

Resumen

Por su capacidad de representar la apariencia visual de la realidad, la fotografía ha planteado desde sus límites físicos y temáticos, una relación ambigua de que nos aleja o nos acerca de la imagen representada. Bajo esta premisa, la fotografía esboza una forma de exploración intencionada desde lo técnico como en lo conceptual. En el usuario/blog de la red social *Instagram* llamado “*Outcast Mag*”, se plantea desde un espacio virtual, los errores y los fallos técnicos que se asumen como una propuesta compositiva y física de la imagen. Para comprender este universo visual, estableceremos tres ejes de producción fotográfica conocidos dentro del mundo audiovisual (en este caso solo visual) como preproducción, producción y posproducción, esto con el fin de comprender y ubicar puntualmente en cuál de estos tres momentos de producción se dan aquellos fallos y errores fotográficos, que características técnicas y conceptuales los componen, cuáles ha sido los motivos visuales para producir imágenes y entrever así, las nuevas propuestas visuales que concierne la contemporaneidad de la imagen. Además, bajo un esquema de revista digital, se hará un compilado de artistas que representen bajo su trabajo visual, lo planteado en estos tres ejes temáticos establecidos para *Outcast Mag*.

Palabras claves: Fotografía, error, procesual, contemporáneo, lenguaje visual, análogo, digital.

Introducción

En un mundo donde la nostalgia está mercantilizada, el vuelco a las viejas prácticas, el quehacer de la fotografía ha tomado una notable importancia dentro de la producción de imágenes que retratan este siglo XXI. A su vez, la elaboración de imágenes tanto profesionales como de uso personal, han adquirido un ritmo de producción vertiginoso que es acorde al consumo inmediato que demanda las nuevas formas de cómo estamos comunicándonos día a día, sin mencionar la facilidad que tenemos a la hora de crear, de manipular y replantearlo casi todo desde una postura visual. Ahora, es normal pensar que cualquier persona que posea algún interés por este campo pueda por sí mismo crear una propuesta visual, sin que tenga los recursos económicos más altos, esta persona puede tener a su disposición un laboratorio en casa que le permita explorar con diversos químicos, alterar la composición de alguna película, sobre analizar los resultados que se dan por medio de un escáner y que decir de la facilidad que tiene a la hora de obtener alguna información teórica o histórica si posee una conexión a internet.

En este sentido, desde un impulso propio, como ente sensible, creador de imágenes y a modo de pausa voluntaria de este precipitado ritmo de sobreinformación visual que hoy por hoy nos aleja de la contemplación y la interpretación con las imágenes, he creado un usuario virtual llamado *Outcast Mag*, un perfil/blog en la plataforma social Instagram, con sede en la ciudad de Medellín en el año 2017, sin pasar por alto de la breve participación (retirándose pocos meses después) de Álex Restrepo, compañero y amigo de la vida, que en parte motivó este interés por la importancia y la necesidad de los desaciertos y fracturas técnicas o formales que posee la fotografía en pro de una expansión conceptual y por lo tanto visual, desde lo análogo y lo digital. Este perfil/blog, aún con vigencia, ha tenido una premisa casi pactada a la hora de compartir y visibilizar

esta tipología de la imagen creada por diferentes usuarios, sin importar donde estén ubicados, tendrán visibilidad en este espacio virtual siempre y cuando su propuesta esté marcada bajo los procesos desde una mirada alternativa y contemporánea de la fotografía. Como definición de este proceso, la fotografía alternativa es comprendida como todos los métodos que surgen y emanan fuera del espectro técnico y académico que la fotografía ha adquirido en su lado más purista y comercial, haciendo énfasis en los diversos procesos que ya son de antaño, de desaciertos digitales que no han salido de la pantalla y principalmente de los errores que, desde una visión contemporánea de las imágenes, plantea una perspectiva más experimental y propositiva tanto en lo técnico, como en lo conceptual. Parte de estos errores fotográficos, consisten en plantear cierto grado de exploración dada por la técnica misma, el azar y diversos acercamientos que esbozan la producción fotográfica en general, como una propuesta que cruza los límites meramente plástica.

En este caso el interés focal de esta investigación, está basada en enaltecer aquellos resultados que no son indudablemente deseados, partiendo desde el concepto del error técnico y estético, y como esto se ha venido evitando en pro de conseguir siempre la perfección compositiva o desde la parte técnica desde los inicios en que diversos científicos vieron a través de sus profesiones una ligereza cercana con el arte, pero avalado por este mismo gremio, dejó la herencia del purismo clásico, una constante en la fotografía en ese sentido la constante evasión que se ha planteado por medio de la academia, la teoría y otros pedagógicos lograron por medio de un uso correcto de esta técnica, era la única forma de ser concebida.

De acuerdo con lo mencionado, el objetivo general de este proyecto intentará entrever un seriado de sucesos históricos en la fotografía que plantearon antes de su creación, la exploración misma de diversos experimentos físicos y químicos que buscaban detener la realidad en cualquier formato físico, por ende, esta perspectiva de creación gira en torno del error, planteando una

discusión abierta que se da en la exploración de forma intencionada con los artistas contemporáneos que pertenecen en la perspectiva visual, *Outcast Mag*. Por ello el primer objetivo específico contará con un par de aconteceres y vejámenes historiográficos que comprenden la historia de la fotografía, desde los primeros próceres de la imagen como lo fue William Fox Talbot en Inglaterra y Nicéphore Niépce en Francia, ambos personajes sincronizados en la búsqueda apropiada para plasmar una imagen, pero sin ni siquiera el uno, saber del otro. Como he mencionado, estos personajes tuvieron sumo interés por querer fijar fielmente una imagen bajo diversos formatos, dejando premisas de lo que hoy por hoy conocemos como un grupo de formatos arcaicos, pero vigentes de la fotografía actual. Para esto, mencionaremos diversos procesos y anécdotas que marcaron ese primer paso por la exploración de la imagen y el devenir de la misma, finalmente conectaré por medio del Gelatino Bromuro la imagen que le otorgó la inmediatez en la producción en la fotografía. Para verificar esto se mencionará el caso Kodak, desde sus inicios y cómo propició una filosofía democratizadora de tomar fotos. La forma en que esta empresa entendió la fotografía demandó varios manuales y premisas del cómo realizar buenas imágenes fotográficas, estableciendo, de forma colateral, un público segmentado por sus intereses conceptuales y formales, diferenciando la fotografía amateur de la fotografía artística. En el segundo objetivo específico, podemos entrever la discusión que se ha dado dentro de la teoría fotográfica, el decidir saber si la fotografía es o no otra manifestación artística, sin ignorar que paralelamente, cuando se empezaron a ejercer estas discusiones críticas hacia este campo, la historia del arte moderno estaba digiriendo ese auge casi explosivo de las vanguardias artísticas del siglo XX, dejando a su paso grandes fotógrafos que plantearon una revolución creativa, económica y política, aquellos estatutos académicos que promulgaron por décadas el cómo hacer una imagen correcta, pero en este caso empuñando una cámara.

Por último, volcaremos esta investigación en pro de comprender a través de la perspectiva postulada en el blog *Outcast Mag*, aquel universo visual de la fotografía basada en el error, presentando una metodología compositiva de tres tiempos conocidos dentro del lenguaje audiovisual como son: la preproducción, la producción y la postproducción. Esto con la necesidad de entender en cuál de estos tres momentos de la creación fotográfica se encuentra aquella intervención del autor que está interesada por conocer, explorar o expandir la imagen a un lenguaje propio marcado por una serie de fallos técnicos, trucos y planteamientos conceptuales. Bajo estos ejes estableceré un par de entrevistas que darán a entender de primera mano, cuáles son los intereses de los artistas por el error fotográfico, delimitando así el objeto de estudio de esta monografía. Esto tendrá cierta vida por medio de un formato editorial que nos facilitará, desde su estructura formal y técnica, la conglomeración de varios usuarios que, con sus obras, han sido partícipes de este proyecto personal y académico.

Planteamiento Del Problema

Dada la rigidez y ortodoxia que poseen los manuales de fotografía, donde se advierte que de no seguir al pie de la letra determinados lineamientos técnicos y conceptuales, lo único que se consigue es un sobrante de la imagen, ya sea por medio del rollo o de alguna memoria SD, hablando puntualmente de una cámara digital. Los planteamientos de Clément Chéroux son un aliento para los nuevos creativos de la imagen, en tanto para este crítico del arte fotográfico, los parámetros artísticos de la fotografía no se limitan a un manual con 10 o 12 pasos a seguir, más bien adapta un discurso historicista en el que el arte no solo debe evolucionar e interpretarse a la luz del tiempo al que pertenece, sino que, existe la posibilidad de que su contenido artístico pueda valorarse posterior a su creación.

Lo anterior porque, además de un componente historicista, también se trata de un componente subjetivo y uno intencional, donde la relación entre el sujeto creador, el objeto artístico y el sujeto interpretador puede darse y coincidir con la intencionalidad del autor dentro o fuera del espacio y tiempo en que surgió la fotografía. El salirse del paso a paso que establecen los manuales, puede significar el abrir nuevas cosmovisiones acerca de lo que se entiende por arte, no solo en el campo de la fotografía sino en las diferentes manifestaciones artísticas que buscan en su misma exploración, establecer nuevos parámetros para que el arte en general, se redefina por sí mismo con el pasar de los años. Pero siendo la fotografía el campo que nos ocupa, hay que decir que cuando un manual habla sobre aquellos errores que no hay que cometer en el desarrollo de una actividad, tales como el uso de películas vencidas, sobreexpuestas, subexpuestas o veladas, la interposición de objetos entre el sujeto y el área sensible, la superposición de imágenes tanto en la toma como en el positivado de las imágenes, salpicaduras en el proceso de revelado en la cámara

oscura, o por mencionar las múltiples formas aleatorias que surgen en la serialización en *cliché – verre*; para Riat, esta técnica consiste en pintar sobre vidrio y/o cristal una capa de ceniza o tinta líquida, cualquier forma o imagen que se exponía sobre papel fotosensible, creando diferentes variaciones en el copiado de esta imagen proyecta o cualquier tipo de situaciones que puedan considerarse errores antes, durante o después del proceso fotográfico (2006, pp. 35). Estas no son más que normativas acordes a una época y contexto, de ahí que, críticos como Clément Chéroux y fotógrafos como Man Ray, Lee Friedlande, Olga Karlovac, Josh Kern, Kuggur y Enrique Díaz, han fomentado en sus obras fotográficas diversas técnicas basadas en la experimentación y por consiguiente en el error. Estos y otros artistas, han logrado consolidar su estilo, produciendo por medio de la imagen, una visión propositiva de lo que se suele esperar de un proceso rudimentario que está mediado por una cámara y un humano que decide hacer una foto, estableciendo desde las laderas los estándares que marcan en un determinado contexto, constituyendo de esta manera ser considerados como un grupo de referentes importantes y cruciales para este proyecto monográfico, para esta propuesta artística que está mediada por el error como creación. Comprender que esto no surge simplemente por el error del error, sino de la intención del autor por crear un lineamiento artístico como trayectoria personal de su obra, dentro de sus motivos erráticos. Es por eso que, en la fotografía contemporánea, el error más que escombros a desechar, es un lienzo para crear.

Justificación

La fotografía como fenómeno de exploración ha sido mi instrumento de estudio y de mi quehacer artístico al largo de mi carrera académica y una parte de mi vida en general. Esto lo considero justamente por el constante interés que tengo por la alteración de las imágenes, desde un proceso digital de postproducción, así como en el vínculo que tengo en la actualidad por comprender la fotografía en la técnica del collage.

Plantear la fotografía desde esta postura y no desde su lado más prolífero en lo formal y en lo técnico, ha sido desde mi perspectiva artística, un desaprovecho para la exploración de la misma y, es que más allá de la idea que tenemos por algo que visualmente sea placentero para el ojo humano y para el inconsciente colectivo, la fotografía y la creación de imágenes, funciona como un producto mercantil y un vínculo de las relaciones orgánicas que la misma naturaleza humana plantea, abriendo las puertas de un debate estético y cultural que se alimenta de la imagen figurativa para dismantelar el constructo colectivo/social de lo que se conoce como “identidad”, siendo esta última un recurso implícito empleado para el reconocimiento de una imagen o idea, una forma de eludir estos juicios puristas que resaltan el lado oculto, desconfigurando de esta manera, lo que corporalmente y visualmente reivindicamos como conocido y por tanto, real.

A modo de segmentar esta investigación a un objeto de estudio específico, la búsqueda se vinculará en el margen de los procesos y los desaciertos del producto fotográfico, siendo el error el elemento crucial que nos vincula directamente hacia la exploración alternativa de esta técnica visual. En este sentido, nos centraremos desde el blog *Outcast Mag*, espacio creado para fomentar y visualizar los diferentes eventos fallidos, donde posteriormente veremos si allí sucede o no una intención artística vinculada a la exploración y expansión misma del quehacer fotográfico. No obstante, el presente estudio no tiene como fin solo mostrar que ha fallado o no en la práctica

fotográfica como ente acusador, por el contrario, alude a una necesidad de mostrar características que divulgan y plantean otras posibilidades para la creación de imágenes. Con esta investigación se busca plantear el interés particular que hay entre creador y creación, vincular lo que no se muestra y no se dice en el producto fotográfico final, una mirada íntima desde el formato y la manera de producir imágenes.

Objetivos

Objetivo General

Realizar, a la luz de *Outcast Mag* una defensa de la fotografía de error como manifestación artística.

Objetivos Específicos

1. Conocer el momento histórico en que se dio la ruptura del arte concebido como fotografía convencional.
2. Identificar la aparición histórica del error en la fotografía como expresión artística.
3. Explicar la intención del artista fotógrafo como elemento fundamental en la fotografía de error.
4. Crear a partir del proyecto digital *Outcast Mag*, una propuesta editorial que permita visibilizar a los artistas que hacen parte de este proyecto.

1. Marco Teórico

1.1 Contexto

El error como fenómeno en cualquier contexto parece algo inevitable. Es fácilmente admisible que el error no sea deseable, ni ideal, pero sin embargo sucede; en lo artístico, en lo político, en lo social e incluso en lo moral. Esta palabra, error, según su etimología, viene del latín “*error*”- *ōris*, que, de acuerdo con la RAE, significa la acción de algo en desacierto o equivocación (1992, p. 45). El error, en diferentes áreas, disciplinas y ciencias, es todo aquel acontecimiento que se aleja de los parámetros del acierto. Sin embargo, existen desde el arte, diferentes procesos donde el error no es sólo visto como una falla, sino como una posibilidad creativa, de innovar y explorar nuevas manifestaciones artísticas y distintas maneras de crear.

La fotografía contemporánea tiene vertientes que buscan reivindicar el error a partir de la intencionalidad del autor en la creación de su obra, como lo es, la incursión en ésta del collage, el *glitch* y películas vencidas, sólo por mencionar algunas. Además, no es lo mismo proyectar el error en una obra por falta de previsión en la composición de la pieza artística, que construir desde la intención una pieza con errores en su composición. La primera opción, puede ser considerada en su tiempo un fallo por no cumplir con los requisitos universalmente aceptados de composición, y con el transcurso de los años, ser vista como un referente artístico, no comprendido en su tiempo. Es aquí, donde se hace importante establecer la diferencia entre error como obra de arte y error como referente artístico. La segunda opción es menos compleja, porque comienza y termina con la intencionalidad artística del autor respecto a la obra de arte. En otras palabras, es la

intencionalidad del creador frente al error en la obra, lo que la constituye como una manifestación artística.

Desde la invención de las primeras cámaras oscuras y su desembocadura en la creación del primer proceso fotográfico en el año 1839, llamado Daguerrotipo, este se conoce como un invento revolucionario para su época y consecuente con el comportamiento visionario que acarrea la Revolución Industrial; para Raydán esta revolución consiste en la acelerada aparición de una serie de soluciones tecnológicas, que buscaban transformar las labores que desde siempre se habían realizado en forma artesanal, en actividades mecánicas (2013, p. 127). Además, la manipulación que exigía el daguerrotipo era mínima dentro de las circunstancias que acarrea abstraer fielmente un espacio determinado, cosa que solo se podría prever por medio de un proceso pictórico de alto detalle. Ante esta nueva forma de capturar las imágenes, podríamos decir que cualquier persona que tuviese los medios necesarios para tener un estudio fotográfico, además del conocimiento multidisciplinario para la elaboración de la misma y siguiendo con exactitud una serie de instrucciones, podría básicamente ser un fotógrafo. Luego de unos años, diversos escritores y aficionados a la fotografía comenzaron a publicar manuales acerca de cómo evitar ciertas acciones catalogadas como “errores” y “fallos”, pues el proceso de hacer fotografías no sólo era algo complejo, sino costoso.

El paso a paso para lograr una fotografía fidedigna a lo retratado, sin que se presentara ningún elemento ajeno a la imagen, fue el inicio de los manuales de fotografía, en los cuales se explica no sólo cómo se toma una fotografía, sino los elementos que deben tenerse en cuenta para que ésta no sea considerada un error, entre los que se podrían mencionar: una malograda solución química, plasmar una imagen borrosa por contener partículas de polvo en la capa de colodión húmedo o capturar elementos no deseados en la imagen. Como hemos notado, no sólo era

importante tener un conocimiento preciso de lo que se necesitaba para hacer una imagen fotográfica, sino que había que considerar que la composición de la imagen conlleva un encuadre propicio para mostrar lo deseado. Fue necesario que, transcurrieran alrededor de tres décadas para que la labor del fotógrafo tuviera una evolución, al menos en términos prácticos. Gracias al fotógrafo y médico británico Richard Leach Maddox, en 1871 se descubrió el método de *Gelatino Bromuro* en los procesos de revelado, el cual consistía en usar placas secas de cristal, sobre éstas, era esparcida una solución de bromuro de cadmio, agua y gelatina sensibilizada con nitrato de plata, consiguiendo así, reducir el tiempo de exposición de la imagen capturada sobre la placa seca.

Gracias a este proceso fotográfico, se empezó el camino hacia la fotografía instantánea (Castellanos, 1999, pp. 104-105), algo que no era posible en el procedimiento del daguerrotipo, pues la exposición de la imagen sobre éste necesitaba de un laboratorio fotográfico óptimo que permitiera realizar el proceso de revelado.

Desde un inicio, la fotografía ha estado vinculada con un factor constante, el de mejorar su tecnología día tras día. Esta constante nos sigue hasta el día de hoy, procurando siempre los mejores dispositivos tecnológicos en pro de obtener la mejor calidad posible en la captura de la realidad, incluso en una calidad tan excelsa que ni el ojo humano puede percibir. Bajo esta constante, otro hecho histórico que vale la pena tener en cuenta es la fundación, en el año de 1892 de la empresa KODAK por George Eastman, con el patrocinio de Henry Strong (Ibáñez, Boisset 2017, p. 326), dedicada a la fabricación de placas fotográficas, diseño, producción y comercialización de equipamiento fotográfico, cuyo conocido eslogan es “usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto” (Pretelin, 2011, p. 118). Tanto el antecedente histórico, como el eslogan son importantes en esta investigación, porque es justo a partir de allí donde comienza la democratización, no sólo de la fotografía sino también del quehacer fotográfico, puesto que la

fotografía deja de ser una actividad exclusiva de la alta sociedad y de los fotógrafos profesionales, para convertirse en una actividad accesible para las masas a través del servicio de revelado que promovía Kodak, además deja ver -entre líneas- un proceso que reconoce dos roles: quién hace la foto y quién la revela, dividiendo en dos lo que antes era función de uno. Esto, sin duda, generó una oleada de fotógrafos amateur y en consecuencia una oleada de fotografías fallidas, en tanto éstas no concordaban con los estándares establecidos en los manuales de fotografía, entre los cuales se destacan el manual creado por la misma empresa *The Kodak Magazine*, una revista que unifica todo tipo de actividades lúdicas e informativas desde la fotografía, como los concursos de fotografía entre los trabajadores de la empresa Kodak, reconocimientos y menciones por sus servicios bélicos, la manufactura de las cámaras dentro de la fábricas de producción, incluso un paso a paso de cómo usar las cámaras Kodak desde los hogares estadounidenses en la década de 1920. Sin duda esta empresa quería, a partir de sus revistas, fomentar una forma de vivir alrededor de sus productos, una estrategia de mercadeo que hacía juego con el estilo de vida estadounidense que vivía una gran bonanza de la posguerra.

Pese a que los errores fotográficos comenzaron a visibilizarse socialmente después de la segunda guerra mundial, no se puede explicar con exactitud una fecha donde se empezaron a ver los errores como aciertos, sin embargo, si debemos considerar que este camino de errar deviene de la experimentación. Podemos mencionar el curioso caso del fotógrafo inglés William Cope (Chéroux, 2004, p. 193) cuyo oficio estaba relacionado con el espiritismo; sus servicios como fotógrafo espiritista aumentaron después de la primera guerra mundial, tras ser solicitado por innumerables familias que pedían servicios paranormales para ver a sus seres queridos retratados en sus fotografías. Hope fue considerado con el tiempo un estafador, pues aquellas fotografías fantasmagóricas solo mostraban algunas veladuras y sombras, las cuales en ese entonces eran

consideradas como espíritus que deambulaban alrededor de la imagen, lo que hoy logramos modificando el tiempo de exposición. En el año de 1922 Harry Price, miembro de la Sociedad para la Investigación Psíquica, indagó al Círculo Crewe (Chéroux, 2004, p. 195) un grupo de fotógrafos espiritistas que trabajaban junto a W. Hope, dicha investigación dejó al descubierto un truco fotográfico que consistía en sustituir placas de cristal con emulsión de gelatina de bromuro de plata que al ser superpuestas sobre los retratos y paisajes que capturaban, creaban con suerte una doble exposición que daba como resultado aquellos personajes fantasmagóricos. Este acontecimiento, puede ser unos de los principios de la experimentación al servicio del fraude, pero que sin duda consiguió un efecto ganador.

Uno de los métodos que eran implementados a finales del siglo XIX era la doble exposición, el cual consiste en la incorporación de las exposiciones en una superficie sensible varias veces, lo que producía la multiplicidad de imágenes dando aquel aspecto fantasmal en la imagen. El uso de esta técnica fue característico en la fotografía espiritista, ya que era uno de los errores comunes en el momento del revelado sobre una misma copia. Pero el error en la fotografía tuvo un giro argumentativo, pues ya no solo era considerado socialmente como una falla no previsible en la captura de la imagen, sino como una propuesta artística contemporánea que rompe con los parámetros previamente establecidos de los viejos y anticuados manuales de fotografía del siglo XIX.

Es preciso mencionar que esta impronta de la superposición fantasmagórica en un negativo deviene del error humano o por lo menos un intento de ficción técnica considerada como la intención humana proyectada en la representación de una fotografía. Pero al mencionar representaciones humanas sobre la imagen fotográfica, se considera un error en un sentido mimético, es decir que consideramos que la fotografía debe ser un fragmento fiel de la realidad

misma, lo que ves es lo que es, pero ¿qué sucede cuando en este fragmento capturado por la cámara fotográfica se logra ver un huella o sello de quién ha estado detrás de la cámara? Así pues, durante las primeras décadas del siglo XX, la aparición de la sombra del fotógrafo sobre la foto (Chéroux, 2009, p. 37), era considerado por los múltiples manuales como un error visual y este debía de evitarse. Es claro mencionar que la historia de la fotografía ha estado permeada por la historia del arte y que estos quebrantos formales de la imagen derivan del auge de las vanguardias artísticas, que básicamente estaban en la vía contraria de los estándares clásicos que rigieron durante siglos atrás. La fotografía no fue la excepción ante estos sucesos revolucionarios para la imagen, fotógrafos como Man Ray convirtieron la sombra en una impronta artística para la creación de sus imágenes, un acto que permitía ver más allá de la imagen fotográfica.

Fueron los fotógrafos de la primera parte del siglo XX que experimentaron con las imágenes, pues los vínculos con las vanguardias artísticas eran inherentes a la exploración de sus medios artísticos, es el caso del fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy, quien con su impronta como pintor no dudó en quebrantar aquellos manuales pedagógicos que estaban creando patrones para la ejecución fidedigna de las imágenes. Su trazo artístico era formado por su sombra, un componente constante a la hora de hacer fotografías pues su cuerpo establecía un seriado de sombras que quedaban plasmadas sobre cualquier espacio u objeto, creando ciertos patrones regidos por un operador, es decir, un fotógrafo que como cualquier otro ser humano tenía un margen de error, pues es su sombra una forma de crear la alteridad fotográfica, una alteridad que está al servicio de la experimentación, “una nueva propuesta estética en la historia de la fotografía (Chéroux, 2009, p. 39).

En el siglo XX, el error como manifestación artística era considerado un acto de subversión cultural, en la medida en que éste era transgresor de los valores y preceptos artísticos ortodoxos.

El fotógrafo y escultor alemán Werner Gräff era uno de los mayores defensores del error y la explotación creativa en la fotografía, incluso si dicha explotación era realizada por fuera de las normas estipuladas en los manuales de fotografía. De acuerdo con los planteamientos de Clément Chéroux (2009) en su libro *Breve historia del error fotográfico*, Werner Gräff consideraba que:

El enemigo de la fotografía era lo convencional, las normas rígidas de los manuales. La salvación de la fotografía está en la experimentación. El que experimenta no tiene una idea preconcebida de la fotografía. No cree que la foto, como se piensa hoy, sea la repetición y la transcripción exacta de un punto de vista ordinario. No sólo desde un punto de vista histórico convencional se les puede considerar como accidentes banales (p. 47).

Siendo esto así, la visión de la fotografía como réplica de lo dado, como copia fehaciente de una realidad inamovible, está estancando la posibilidad de expandir los horizontes artísticos de la fotografía, de ahí que sea necesaria una actualización conceptual y material de lo que se considera arte. Es por ello que, el error en el arte no debe ser entendido meramente como una falla imprevisible del autor en la obra fotográfica, sino como una posibilidad artística de la misma, teniendo en cuenta la interpretación del fotógrafo, que es quien percibe el potencial artístico que puede haber o no, en la fotografía del error.

La intencionalidad del autor en la obra determina si una fotografía es o no una expresión artística, independiente de lo que se estipule en los manuales, porque la verdadera experiencia estética de una obra de arte, ocurre cuando la imagen logra cautivar al intérprete o validador de ésta, en una dinámica interna que no está condicionada por una idea propia. La intencionalidad determina directamente si ésta puede o no, ser considerada una manifestación artística. Siguiendo las palabras del fotógrafo italiano Frederick Somner, en el texto *Sobre la fotografía* de Susan Sontag menciona “la vida en sí no es la realidad. Somos nosotros quienes ponemos vida en piedras

y guijarros, es el autor, el observador, el pintor, el fotógrafo, el artista el encargado de darle vida, personalidad, sentido e intención a su obra” (p. 263).

No obstante, esta validación no siempre ocurre de manera directa, pues en muchas ocasiones las manifestaciones artísticas no son reconocidas como tal en su época, ni siquiera por su autor, tal es el caso de Vincent Van Gogh o el mismísimo Paul Cézanne quienes en vida no tuvieron el reconocimiento que en la actualidad gozan. Y es que quienes validan han de ver lo que en el instante de creación no han visto, como lo es el caso de Man Ray.

Estos antecedentes sirven para mostrar que no siempre una manifestación artística es tomada como tal en el mismo tiempo en que emerge. Si bien, en una fotografía se captura una imagen que corresponde a un tiempo y a un espacio determinado, la fotografía en sí, logra trascender ese mismo tiempo y ese espacio, incluso logra trascender a los postulados artísticos de su época, convirtiéndose en una pieza de arte digna de admirar o un referente artístico que vale la pena seguir, independiente del error sobre el cual se percibe la fotografía. Como ya se dijo anteriormente, cuando se trate de un error intencional del autor, se entenderá como una manifestación artística y, como referente cuando el error no haya sido intencional, y su potencial artístico sea descubierto por un validador de arte.

1.2 El Error En El Arte

“Para tomar una foto se necesita una cámara, un fotógrafo, pero, sobre todo, un tema”, era una frase que definía al fotógrafo Man Ray y que compartió en sus memorias (Ray, 1967), en esta línea hay una forma automática de ver el acontecer de una imagen, pero a su vez definía de qué manera se podía errar en la fotografía, desde el cómo, del quién y del qué. No es igual definir una foto fallida en los mismos criterios que se precisa una foto bien lograda (Chéroux, 2009). Es muy

fácil poder determinar el cómo hacer las cosas, como lo es en este trabajo escrito, ceñido bajo la normativa APA, en un seriado de normas que, si se mira desde el otro lado, nos están dando las pautas para errar de forma contundente bajo este formato. Ahora, frente a los avances tecnológicos que vemos día a día, podemos ver que hay un auge en la fotografía por las diferentes prácticas alternativas que esta tiene, refiriéndose a aquellos procesos artesanales que precedieron la era digital y con esto la experimentación y todo lo que esto acarrea. Jill Enfield (2013) en su libro *Guía de los Procesos Alternativos*, muestra los diferentes estilos y métodos a través de un grupo de artistas seleccionados por su técnica. Nos cuenta los inicios históricos de la técnica empleada y como, al día de hoy, estas técnicas son producidas a través de una serie de ejemplos con imágenes y sus procesos e información histórica de cómo estos procesos han llegado hasta nuestros días. Si bien hay muchos libros de historia de la fotografía, donde se explican detalladamente varios sucesos técnicos a lo largo del tiempo, particularmente en este caso podemos ver un puñado de artistas contemporáneos que aún manipulan y crean imágenes por medio de estas históricas técnicas, artistas que aún resisten estos tiempos de practicidad e inmediatez.

Según el escritor Rafael Ballester Añón (2017), un gran aspecto se revelaba en las teorías que Pierre Bourdieu planteaba para construir una sociología cultural. El escrito de Rafael (2017) en su texto *Para una teoría del escombros fotográfico*, considera que es posible clasificar el error de la fotografía en cuatro clases:

La primera clase de escombros o errores a los que alude el escritor, son los fácticos. Estos errores, ocurren cuando solo se fotografía con la intención de verificar el funcionamiento de la cámara. Generalmente esta foto-prueba, suele tener mala dosificación de luz, encuadre o estabilidad. La segunda clase corresponde a los errores técnicos cuando el error surge a pesar de disponer de una cámara adecuada y de encuadrar la imagen. Puede ser un error en el diafragma, la

sensibilidad o el movimiento no planeado de la imagen. La tercera clase de error, tiene que ver con las imágenes que no guardan relación con los estándares estéticos del fotógrafo. La cuarta clase de escombros es el moral, que son las imágenes desechadas por ir en contra de la moral y las buenas costumbres.

Los errores que intencionalmente son utilizados para crear arte en la fotografía son los errores de las tres primeras clases, donde el fotógrafo a voluntad puede manipular la realidad, con películas vencidas plasmando en la imagen una realidad que no es una copia fiel de lo dado, sino una interpretación creativa y artística de la misma y de la construcción estética del fotógrafo.

Por otro lado, el curador argentino Jorge Zuzulich plantea en su investigación *La certeza del error* desde un espectro audiovisual, los errores de los dispositivos usados para crear imágenes y audios son considerados posibilidades estéticas, bajo esta utopía de que las máquinas son dispositivos con interfaces perfectas, un modo de producción fallida que expande los límites de lo establecido (2015, p. 72).

1.3 Creación Plástica

En lo que concierne como creación, en este proyecto se busca crear un primer boceto editorial a modo de revista a partir de una selección de obras que se unen bajo esta estrategia productiva llamada *Outcast Mag*, un usuario en la plataforma digital Instagram que se ha usado como divulgador de la premisa del error en la fotografía.

El objetivo de *Outcast Mag* es resaltar los errores dentro del proceso de creación de una foto que se da por entendida como un producto final, o como parte de un proceso estilístico y técnico. Los desaciertos y los fallos, se han convertido en la visión contemporánea que se tiene del

mundo a través de la técnica de la fotografía, puesto que el error lo entendemos como aquello que quebranta las convenciones de la creación y hace a un lado sus reglas. Como se ha mencionado, existen errores que se cometen de forma involuntaria y hay errores que se comenten voluntariamente, sin embargo, entendemos que, en la mayoría de los casos, llegamos al error de forma involuntaria, y luego éste se convierte en parte de un proceso donde cometemos errores voluntariamente. Esto nos hace pensar en la idea que el error conduce a una serie de aciertos visuales, donde descubrimos y redescubrimos la fotografía tanto análoga como digital, pero cuya finalidad no es la de retratar la realidad, sino explorarla.

En *Outcast Mag* se deja de lado la idea del producto final fotográfico, y se centra en los procesos para llegar a la imagen, por ello se hizo un rastreo de esa idea de acierto en la producción fotográfica a través del error, y al mismo tiempo se plantea la idea de la fotografía de error, en una línea de tres momentos en el proceso fotográfico: un primer momento corresponde a los errores cometidos antes de realizar una foto; un segundo momento, que corresponde a aquellos errores que se cometen durante el accionar del obturador y, finalmente, los errores que nacen después de tomarse la foto en el proceso de revelado o digitalización de la misma. Estos tres momentos nos permitirán reflexionar sobre el por qué y los cómo detrás de esos errores, pues si bien se ve en estos procesos que errar es más una forma de relación que se tiene con la realidad, que supone un conocimiento y no la ausencia de éste, es decir, que para equivocarse hay que saber equivocarse, que como en todo proceso de creación equivocarse supone el descubrimiento individual de las posibilidades que se pueden abarcar dentro de una técnica. Y si la experimentación del uso de la fotografía nos ha llevado a este camino, es porque nos conecta como creadores a nuestra visión del mundo más allá de lo que está determinado, y nos permite retratar nuestra relación con nuestro contexto de forma más personal, alejada de manuales y tratados.

1.4 Marco Legal

En este proyecto definiremos la plataforma social Instagram como un banco de imágenes más que una red social, puesto que esta ha sido el medio de divulgación por el cual el perfil *Outcast Mag* ha establecido divulgar imágenes enmarcadas bajo el concepto de error en la fotografía. Cada imagen postada en el perfil de Instagram ha sido bajo el consentimiento del autor de la misma, reconociendo la autoría de quién ha creado la imagen. Actualmente hay dos formas de producir contenido con la autorización de cada autor, la primera es por medio de un mensaje en el chat de Instagram, solicitando el permiso para publicar la imagen de interés, puesto que cumple con los requisitos mínimos de una imagen fallida, sea en su proceso de creación o en el producto final. La segunda forma es filtrar el contenido potencial para ser publicado por medio de la etiqueta *#outcast_mag*, etiqueta que sirve como palabra clave dentro de las muchas imágenes que se publican diariamente. Cada vez que se mencione el contenido de *Outcast Mag*, se hará alusión a su autor, reconociendo su autoría bajo esta investigación. Todo el material recopilado por el perfil de Instagram *Outcast Mag* se encuentra bajo los derechos de autor de Instagram y “no reclama la propiedad de ninguna fotografía que publique su servicio, pero establece que cuando subes una fotografía a su página le otorgas una licencia muy amplia sobre ella, manifestando y garantizando que, o eres el autor de la fotografía, o tienes las autorizaciones necesarias para otorgar los derechos y licencias estipulados en sus condiciones de uso. También que las fotografías que publiques no vulneran derechos de terceros, ni de privacidad, publicidad, marcas, derechos de autor o cualquier otro” (Agustionony, 2016, p. 55).

2. Metodología

En el siguiente proyecto de grado se pretenden visibilizar diferentes expresiones artísticas en lo que se plantea como errores en la fotografía. Dicho lo anterior, esta monografía está enmarcada en la investigación-creación, ya que por cómo está estructurado, es necesario conocer los primeros acontecimientos de lo que se considera fotos fallidas, tomando como objeto de estudio un componente auto reflexivo y su vez, propositivo, catalogando y estructurando un proyecto editorial bajo una selección de obras denominadas como errores fotográficos. Lo anterior, en un conjunto de obras fotográficas que han sido publicadas en la red social Instagram, construyendo de forma orgánica, un seriado de imágenes y al mismo tiempo un grupo de autores que, bajo sus respectivas obras y procesos artísticos, han ofrecido de forma voluntaria diferentes datos y hechos que permiten catalogar su obra bajo el esquema temático que se ha establecido en este proyecto.

Esquema que es conocido en el gremio audiovisual, ya que es usado para la elaboración de cualquier contenido, como lo es la preproducción, producción y postproducción. Esta estructura temática se da, no sólo para catalogar cada una de las obras, sino para entender en qué momento de la creación de las imágenes hay o no una intención artística y así mismo entender la naturaleza de la misma.

Para ello, el proyecto será dividido en tres capítulos; el primero de ellos relata algunas menciones sobre la historia general de la fotografía y los diferentes procesos y usos técnicos desde la aparición de la misma, con el fin de conocer a ciencia cierta cuáles fueron los primeros indicios de los errores en este campo y qué sucesos históricos fueron cruciales para determinar su vínculo en el campo artístico. Adicional, se planteará de forma cronológica, el momento y el punto cúspide donde la exploración y los procesos en la producción fotográfica eran considerados como una práctica y una exploración con fines artísticos.

Para el segundo capítulo, se permitirá esclarecer cuáles han sido los procesos y los modos de uso de la fotografía con relación al error, identificando como elemento fundamental la *intención* del autor. En este momento de la investigación tendremos como artista referente al surrealista y dadaísta Man Ray, pues a lo largo de su vida, su obra ha sido enmarcada bajo la estética del surrealismo, y por medio de esta bebió del concepto en particular llamado *serendipia*, cuyo significado según la Real Academia Española (RAE) lo define como “Hallazgo valioso que se produce de manera accidental o casual” (1992). Este significado ha sido la premisa y su bastión temático para que Ray haya catalogado lo que para él fueron sus mejores obras fotográficas, una serie de experimentos y errores que fueron su forma de creación entregada al azar y a la espontaneidad (Fontcuberta, 2003, p. 130).

Finalmente, en el tercer capítulo se busca mostrar a través de la intencionalidad del creador de imagen, una concepción artística del error en la fotografía. Todo esto orientado por la metodología de *observación participante*, metodología que se da en este proyecto por considerar en primera instancia, un estudio cualitativo del caso *Outcast Mag*, por la recolección de datos en la plataforma digital Instagram y las entrevistas realizadas a diferentes fotógrafos que han participado en el proyecto en mención. Todo esto, con el fin de crear la base conceptual en la cual se centra el presente proyecto monográfico. En esta etapa de la metodología, la información recolectada en el trabajo de campo se ha constituido a través de la entrevista, medio por el cual se conocerá a profundidad y de manera precisa, los diferentes usos de la fotografía en el marco del error.

El objetivo principal de este último capítulo en el proceso metodológico, consiste en la creación de un machote de revista. Para este propósito se procederá a estructurar dicho boceto editorial por medio de diversos programas de edición de la suite de Adobe como lo son InDesign

e Illustrator, herramientas de edición compuestas por una interface digital que facilitará todo el proceso de diseño y diagramación del mismo. Cabe mencionar que el producto final del proyecto está enmarcado bajo el carácter de boceto, una propuesta tentativa respecto a lo que llamaríamos un producto editorial y esto tendría que estar bajo otro proceso que acarrea otras disciplinas, tales como corrección de estilo, ajustes del manuscrito, pruebas de color, pruebas de impresión y otros procesos que no tienen cabida y ni le conciernen a este proyecto monográfico, por eso en esta fase de la investigación, presentaremos el boceto *Outcast Mag*, como una tentativa que puede ser resuelta en otra oportunidad.

3. El Error: Primeros Vestigios En La Fotografía

Para empezar este capítulo, quisiera hacer una breve distinción entre dos términos que nos acompañarán en esta primera parte del proyecto monográfico; el primero es la fotografía, y posteriormente, el fotograma. El concepto de fotografía, es definido brevemente como “el arte, habilidad y ciencia de producir imágenes permanentes de objetos sobre superficies fotosensibles (Chame, 2007, pp. 63-64), y por fotograma se define como “el proceso que se dio antes de lo que hoy comprendemos como fotografía, proceso que se da sin la necesidad a priori de un dispositivo óptico” (Colorado, 2016, p. 3). En este apartado historiográfico no pretendo hacer un planteamiento exhaustivo de quienes han conseguido estas primeras formas de capturar una imagen, seguramente no se mencionarán muchos nombres relevantes, algunas fechas cruciales y otros relatos históricos relacionados con estos dos conceptos, mi intención es resignificar la importancia de entender dichos procesos en esta primera fase procesual, donde suceden diversos fallos e intentos arbitrarios establecidos por la necesidad de capturar fielmente un fragmento del tiempo y del espacio, en este caso, dicha fase “experimental” en las primeras décadas del siglo XIX por el científico inglés William Henry Fox Talbot (1800-1877), un personaje de suma importancia para comprender lo que hoy consideramos, los primeros vestigios en la fotografía experimental.

3.1 Caso William H. Fox Talbot

Mucho antes del famoso y considerado primer proceso fotográfico con éxito llamado Daguerrotipo (1839), existían otras formas de obtener imágenes a partir de diferentes soportes y formatos únicamente por medio de la luz natural. Este tipo de procedimientos fotográficos

empíricos nacieron mucho antes de que el gobierno francés patentara la técnica de Louis Daguerre, procesos que se encontraban bajo una fase experimental como cualquier proyecto histórico de la fotografía durante ese siglo. Varias décadas atrás el inglés W. H Fox Talbot quién, con sus experimentos basados en la triada concertada por la luz, sombra y forma, contribuyó de manera colateral en la comprensión y manipulación de diversos procesos artísticos que siguen siendo relevantes en la actualidad dentro de un campo más experimental y artístico de la fotografía. Para aquel entonces, solo existían algunos procedimientos primarios de lo que se conoce como una “imagen fija”, sin la inserción de lo que hoy conocemos físicamente como la cámara fotográfica.

Uno de esos experimentos de antaño que más se destaca no solo por su importancia histórica, sino por ser uno de los caminos hacia la fotografía misma, es conocido como *fotograma*. El proceso del fotograma, como podemos ver en la figura 1, es de suma importancia mencionarlo, ya que a este método se le atribuye ser el bastión hipotético de como fijar una imagen sobre una superficie sensible a la luz y que posteriormente éste no desapareciera. Esta forma primaria de hacer imágenes, era característica por su condición de unicidad, se debían dar diferentes factores tales como una luz determinada (natural), la misma posición fija de un objeto y varias pruebas para calcular diversos tiempos de exposición ante la luz, convirtiendo esta tipología, un resultado concebido por una serie de eventos que estaban marcados por la suerte, sin pasar por alto varios fenómenos físicos que jugaban a favor en la creación compositiva de una versión aproximada y por lo tanto, no tan fiel de los objetos retratados.

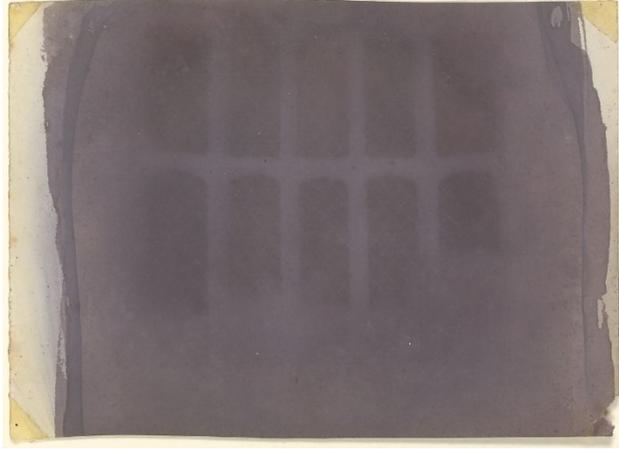


Figura 1. *Fotograma de la ventana de Oriel*

Nota. Fotograma. Adaptada de *La ventana de Oriel* [Fotografía], William H. Fox Talbot, 1835, Museo Met (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282004>), CC BY 2.0

Semióticamente, el fotograma es considerado un *signo* de la fotografía, es decir, es un indicio de la misma, como lo sería el humo para el fuego, pero en este caso, el objeto expuesto en la superficie sensibilizada se le consideraría como “una huella, la ruina de lo que al parecer ha estado ahí” (Gill Bell, 2015, p. 162).

Los *fotogramas* han sido indagados y usados como procesos análogos desde perspectivas artísticas, por su naturaleza experimental y por los resultados casi monocromáticos y de alto contraste, haciendo que esta primigenia forma de capturar imágenes, sea una forma tentativa de experimentación fotográfica por sí misma. Respecto a su nombre, la palabra *fotograma* ha ido mutando con el pasar de los años y puede fácilmente confundirse por la manera en que esta técnica se realiza. A lo largo de la historia, esta técnica también se ha nombrado como *dibujos fotogénicos*, *sombragramas* o *Rayogramas*, resaltando este último término gracias al artista surrealista Man Ray, quién desde un principio concibió que esta forma de hacer imágenes era un invento suyo, un fruto de sus intentos por expandir la imagen fotográfica en otros formatos y formas (Cendón, 2013, p. 3).

Para concebir este proceso en un caso más actual, la artista británica Susan Derges (1955-) ha recurrido a realizar fotografías sin una cámara, esto por varios factores externos y algunos personales, uno de estos sería la frustración personal que ella misma manifiesta, comentando que la cámara (sea análoga o digital) es un dispositivo que separa la relación del fotógrafo con la interacción del espectador. Casi todas sus series fotográficas están determinadas por la anterior premisa, ya que Derges busca conectar al fotógrafo con el entorno que habita, independiente de si este entorno está compuesto por un lugar con naturaleza (factor espacial) o, por el contrario, el espacio está compuesto solamente con personas (factor humano). En 1997, Derges, realizó la serie fotográfica llamada *River Taw* (este nombre hace referencia al río homónimo, ubicado cerca de su domicilio en el condado de Dover, Inglaterra) usando papel fotográfico a gran formato sensibilizado y lo expuso bajo la luz que provenía de la luna, es decir que, su única fuente de luz fue mediada por la noche y en este caso, lo que se concibe como la cámara, fue el mismo entorno que la naturaleza le ofrecía. De este modo, Susan ubicó el papel fotográfico sobre una parte calmada del río, consiguiendo así capturar rastros y siluetas de la maleza y de algunas piedras que, con su volumen, obstruían la luz que provenía de la luna, consiguiendo de esta manera unas bellísimas imágenes como podemos ver en la figura 2, ejecutadas medio de esta arcaica técnica fotográfica (Net, s. f.).

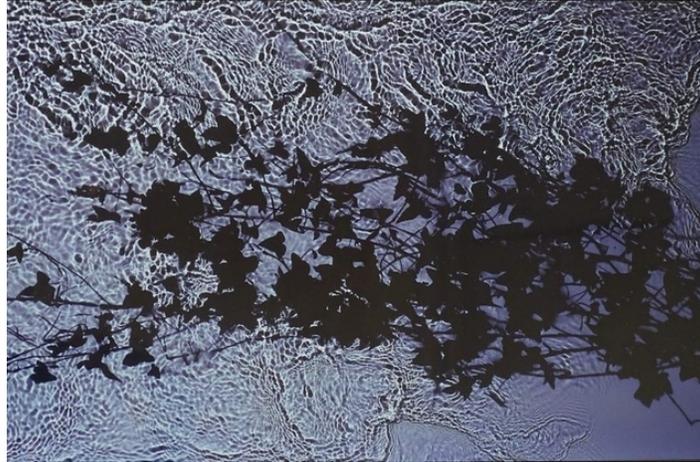


Figura 2. *River Taw*, 77.5 × 27.9 cm, Edición 52/100.

Nota. Adaptado de *Rio Taw* [Fotografía], por Susan Derges, 1997, Artyse (<https://www.artsy.net/artwork/susan-derges-river-taw-series-1>). CC BY 2.0

Retomando los antecedentes del error en la fotografía, el británico W. H. Fox Talbot, quién es considerado por los historiadores como el “padre de la fotografía” y el creador del *Talbotipo*, un proceso que curiosamente no terminó llamándose de esta manera, sino que en la oficina de patentes le otorgaron el nombre de “Calotipo” del griego *Kalos* que significa *belleza* en griego (Manitine, 2015, p. 35). Talbot asumió como algo propio el camino de la fotografía, en aquellos tiempos donde todo aquel intento de plasmar una imagen estaba mediado por los fracasos y los errores, resaltando que éste fue el arduo camino que lo llevó a interpretar mejor sus procesos y la creación de lo que hoy por hoy concebimos como los inicios de la imagen fija.

Su formación académica y sus intereses investigativos en la óptica y en las matemáticas, hicieron que Talbot optara por considerar sus experimentos físicos como parte de su proceso experimental. De esta forma, la misma luz natural finalmente le permitió, tras varios fracasos, obtener una imagen plasmada sobre una superficie. Aquel proceso surge gracias al detonante que aparentemente está alejado del campo fotográfico, detonante que curiosamente se dio en un viaje que realizó para su luna de miel en el país mediterráneo, Italia en 1833. En su libro *El Pincel de la*

Naturaleza, Talbot (1844) manifiesta haber quedado fascinado por la belleza casi sublime del lago Como, ubicado en el norte de la ciudad de Milán (p. 3). Dicha fascinación por aquel lago y el paisaje que lo rodeaba, hizo que Talbot quisiera de alguna forma sacar un registro de este espectáculo natural al aire libre por medio de la técnica de dibujo, ayudándose precisamente por medio de un dispositivo llamado *cámara lúcida*¹. Al darse cuenta que su dominio del dibujo no era prolijo, vio en este intento de registrar dicho paisaje, una frustración que lo llevaría a comprender la necesidad de querer fijar un fragmento de la realidad, sin tener la debida destreza de un dibujante prodigioso o tener los conocimientos adecuados para ejecutar una pintura con suma destreza. Al año siguiente, de vuelta en su domicilio en Lacock, Reino Unido, Talbot empieza a estudiar diversos fenómenos físicos y químicos que lo acercarian a comprender esa idea que tuvo tras aquella impericia con el dibujo.

Partiendo de ello, Talbot comienza a germinar algo que llamó su atención mientras realizaba experimentos con la luz natural, un proceso que él denominó en aquel entonces como *dibujos fotogénicos* (Gill Bell, 2015, p. 339). Este proceso se llevaba a cabo sobre una superficie de papel que estaba sensibilizada, dicho en otras palabras, en un papel que estaba impregnado con una sustancia llamada *crisales de halogenuro de plata*, ubicando sobre esta superficie varios objetos como semillas, hojas y algunos objetos que fueran delgados ya que, con una pieza de vidrio plano, Talbot fijaba los objetos para que no tuviera ningún movimiento durante la larga exposición del sol, dejando marcada la huella en el papel sensible, algo que tomaba alrededor de 8 o más horas (Talbot, 1844, p. 11).

¹ La Cámara Lucida permite ver una superposición de imágenes, ayudando al dibujante a generar puntos de referencia tanto del paisaje observado, como en el reflejo que se da en el papel, esto se da gracias a un espejo inclinado con un ángulo de 45°

Dichos resultados consiguieron la característica de negativo, ya que se ennegrecía todo el papel que estuvo expuesto a la luz natural en la intemperie, creando una silueta del objeto en la superficie que obstruía el paso directo de la luz. Para limpiar el componente sensible, Talbot usó una gran cantidad de agua sobre el papel, dejando ver de esta forma una marcada silueta del objeto. En algunos casos, la experimentación permitió que con los objetos opacos o transparentes se formara una suerte de “escala de grises”; en esencia, era un registro que se daba por la sombra en sí, dejando una leve deformación del objeto original, ya que el movimiento del sol, la única fuente de luz, se daba con el paso del tiempo, creando una forma robusta que no correspondía al objeto en sí. He aquí una pseudo incubación física de lo que llamamos la invención de la fotografía y, por lo tanto, la base de la experimentación en la misma.

3.2 Ficción: Métodos De Exploración Para Los Nuevos Fracasos: Caso Niépce

Paulatinamente, mientras W. H. Fox Talbot veía en sus *dibujos fotogénicos* el camino de lo que posterior se denominó como el inicio de la fotografía, el francés Joseph Nicéphore Niépce (1765 – 1833), estaba viviendo un particular periodo de la historia universal, el estilo de vida que tenía correspondía al gran auge de producción y manufactura, este periodo es conocido como la Revolución Industrial (Raydán, 2013, p. 127). Cualquier invento de carácter funcional que estuviera patentado, en pro del desarrollo social, económico y cultural era recibido con agrado en la creciente población moderna, particularmente la población francesa. Además, este tipo de inventos con su determinada patente, aseguraban una retribución monetaria que prometía una calidad de vida óptima para el creador en los próximos años venideros de su vida. Así que, en esta primera mitad del siglo XIX, esta forma de vida creativa fue el impulso de nuevos descubrimientos y hallazgos para la sociedad occidental, impulso creativo que para Niépce no pasó desapercibido

y posteriormente se vio tentado en esta carrera por los quehaceres inventivos. Tras concebir la investigación como forma de vida, tuvo un breve interés en la litografía, concibiendo esto como un primer acercamiento en la reproducción de imágenes, precisamente con la técnica de litografía en piedra, haciendo copias de obras de arte para venderlas a quienes, por una suma moderada, ayudaban a conseguirle su sustento diario. Con la ayuda de su hermano Claude Niépce, logró por primera vez en la historia, un hallazgo particular relacionado con la imagen fija, en 1814 empezó a usar diferentes formatos para fijar una imagen con *sales de plata*, usando superficies como piedras, luego cristales y por último probando superficies de diferentes metales como el cobre y el estaño. Su hermano se trasladó a Londres (1816) para lograr patentar otro proyecto en el que estaban trabajando, un motor para barcos llamado el *pireolóforo* en 1807². El hermano de Niépce, quedó sumido en la miseria mientras los años pasaban y no conseguía patentar dicho proyecto, posteriormente su salud se vio afectada muriendo en el año 1828. (p. 237). Para Niépce, era necesario vincular en los créditos de cualquier avance científico relacionado con la fotografía, a su hermano Claude. Con él, compartía aquel interés por conseguir fijar una imagen que fuera fiel a la realidad, algo en su presencia todos los intentos por lograr fijar una imagen fueron fallidos.

Paralelamente, algunos personajes importantes dentro de la fotografía, como lo fue el inglés Thomas Wedgwood y el alemán Heinrich Schulze, tampoco habrían conseguido con éxito la perduración de una imagen en una superficie. Cabe mencionar que estos personajes estaban en otros lugares y en otros contextos, pero compartían un mismo propósito investigativo: fijar una imagen fidedigna a la realidad en un soporte que durará para siempre. En 1822, por medio del uso de la cámara oscura, Niépce se convierte en la primera persona en poder conseguir fijar una imagen sin que ésta se oscureciera en su totalidad (p. 247). Gracias a este suceso nace la *Heliografía*, una

² El uso de este motor estaba pensado para las embarcaciones que por ese entonces navegaban en el río Saoné, cerca de domicilio de Niépce.

técnica que a través de varios intentos pudo concebirse después de estudiar ciertos parámetros tales como los tiempos de exposición y el movimiento de la fuente de luz, en este caso el sol. Además, sucede algo que es inquietante para los que hacen fotografía alternativa en nuestros días y es que este proceso se puede dar bajo cualquier formato que este sensibilizado, es decir, la *heliografía* puede darse sobre piedras, vidrio o cobre, logrando que la luz plasme una huella sobre la superficie ennegrecida por grasas usadas como le sucedió a Niépce, el betún de judea (lo que hoy en día se le conoce como la grasa del asfalto), material que conseguía un alto contraste en la parte en negativo del soporte. Dicho lo anterior, aquellas *heliografías*, conseguían un mayor volumen de los objetos, tras el desplazamiento de la luz y la superposición de nuevas sombras que cambiaban de lugar, además los diferentes tiempos de exposición cambian el nivel de su intensidad. Ya en 1826, Niépce logra la que es considerada la primera fotografía permanente de la historia, la cual fue llamada *Vista desde la ventana en Le Gras* (figura 3). Desde la ventana de su domicilio logró inmortalizar la vista que tenía desde su laboratorio, tras una larga exposición que duró alrededor de 8 horas continuas, cosa que se sabe por la doble luz que cae sobre ambos muros del palomar y que gracias a esto se deduce el paso del sol o por lo menos la luz natural sobre estas edificaciones.

El formato para esta imagen fue una placa de *peltre* (una aleación compuesta por estaño, cobre, antimonio y plomo) de 20 x 25 cm, la cual fue frotada con el mencionado betún de judea y posteriormente el uso de la cámara oscura como medio óptico para este importante primer hallazgo. Cabe mencionar, que fue el betún de judea el que trajo consigo múltiples fallos para los experimentos *heliográficos* de Niépce, percances como el no saber cómo pasar esta forma de negativo, directamente a positivo (Langford, 1976, pp. 172-173).



Figura 3. *Vista desde la ventana en Le Gras, Maison Nicephore Niépce, 1826*

Nota. Adaptado de Vista desde la Ventana en Le Gras [Fotografía], por Maison Niépce, 1826, Photo Museum (<https://photo-museum.org/es/>) CC BY 2.0.

Quizá, para este proyecto monográfico dicho hallazgo no debería ser relevante si los intereses primarios son los errores o los desaciertos, lo relevante aquí fueron los sucesos contrarios a los logros y fechas importantes que denominan los avances fotográficos, ya que no es gratuito mencionar que, a raíz de este importante evento de Niépce, la imagen entra en una constante exploración de sí misma, dejando pinceladas de cómo obtener una imagen bajo un propósito, incluso si esta quedó mal realizada.

3.3 Camino Hacia la Democratización de la Imagen

Luego de que Louis Daguerre patentó (con la autorización no tan consciente de Isidore Niépce, el legado de su padre tras su muerte en el año 1833³) la invención enciclopédica de la fotografía y los procesos venideros de esta nueva técnica, han estado en una constante carrera por encontrar cuál de las formas, formatos y medios fotográficos retratarían mejor la realidad para

³ “En caso de fallecimiento de uno de los asociados, éste será remplazado en la dicha sociedad, durante los diez años restantes, por aquel que lo remplace naturalmente.” Relata el contrato que fue pactado por Nicéphore Niépce y Louis Daguerre. (Gill Bell, 2015, p. 488).

quienes ejercían este nuevo oficio de ser fotógrafo. En este sentido, diferentes procedimientos como el *Colodión Húmedo* marcaron un avance en lo que fue la reducción de tiempo para el momento del revelado, la reducción de espacio y costos para el transporte de todo el laboratorio fotográfico (figura 4), la posibilidad de conseguir dos o más copias de una toma fotográfica (Boisset, 2017, p. 3). Lo anterior, podría ser considerado como las primeras formas de la instantaneidad en la fotografía, no solo por la reducción de costos y de los múltiples conocimientos especializados que requería el joven mundo de la fotografía, sino también por la cantidad de elementos y métodos multidisciplinarios que se tenían que ejecutar, para llevar a cabo la engorrosa labor del fotógrafo.

Sí debemos mencionar una fecha crucial en los avances del quehacer fotográfico (también crucial para este proyecto monográfico) sería el año 1871. Este año fue relevante debido a que el británico Richard Leach Maddox (1816 – 1902) contribuyó con sus investigaciones previas sobre la *Gelatina Seca* y el comportamiento más rápido en la sensibilidad de luz dada en el *Bromuro de Plata*, también, buena parte de estos avances científicos que fueron iniciados por su colega Frederick Scott Archer (1813–1857), quién fue otro personaje relevante que consiguió, junto a su colega Peter Fry inventar el *Ambrotipo*, proceso que radica en la colocación de un fondo negro detrás de la placa de vidrio en negativo (deviene del resultado del *colodión húmedo*) y así, conseguir ver en positivo la imagen obtenida por dicho proceso (Ibáñez, 2017, p. 3).

Maddox, impulsado por conseguir un método menos complejo, demostró que al aplicar sobre la placa de vidrio una mezcla de agua, *gelatina y bromuro de cadmio*, además de tener que sensibilizarla *con nitrato de plata*, para finalmente dejarla secar a la intemperie, lograba una fina capa más húmeda, homogénea y constante, lo cual hasta ese momento era inconcebible con la técnica del colodión húmedo, pues este proceso requería de un constante humedecimiento de la

placa misma. Este avance del *Gelatino - Bromuro* fue fundamental en la reducción del tiempo de exposición del colodión húmedo, ya este proceso duraba algunos segundos más, contraria al *gelatino bromuro*, redujo dicho tiempo de exposición a un cuarto de segundo, concibiendo gracias a esta inmediatez en los resultados, una primigenia forma de la instantaneidad de la imagen.



Figura 4. *Laboratorio móvil de J. Laurent, 1872*

Nota. Adaptado de la Fototeca del IPCE [Fotografía], 2015, Wikiwand ([https://www.wikiwand.com/fr/Jean_Laurent_\(photographe\)](https://www.wikiwand.com/fr/Jean_Laurent_(photographe))). CC BY-SA 4.0

3.4 Fotografía Para Todos... Con Manual

Rara vez, cuando se pretende demostrar que una fotografía no está bien hecha, se intenta evadir cualquier juicio de valor que pueda injerir en premisas personales, ignorando los estatutos por los cuales dicha fotografía no corresponde a las normas establecidas de los profesionales y empresas fotográficas. Sin duda, los manuales han jugado un papel relevante en este tipo de prejuicios, incluso para este proyecto el uso adecuado de estos, no tendría cabida. Precisamente, la mención de estas guías decimonónicas corresponde al auge del fotógrafo amateur y la información proveniente de la industria fotográfica, tema que ahondaré específicamente más adelante con el siguiente subnivel que lleva el nombre de *Caso Kodak: Fotografía popular*.

En su libro *Breve historia del error fotográfico* (2009) el historiador Clement Chéroux nos lleva a conocer algunos manuales fotográficos de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, estos manuales puntualmente se enfocaban en catalogar los errores que, de alguna manera se volvieron populares en el quehacer de imágenes fijas, por mencionar algunos, en su ensayo se destacan: *Pequeñas miserias del fotógrafo*, *Las sorpresas de la gelatina*, *Manual de los primeros auxilios fotográficos* o *Tratado terapéutico legal contra los errores* (pp. 34-35). La mayoría de estos pequeños pasquines de la época eran representados con caricaturas, esto quizá con la intención de ridiculizar y exagerar, entre gestos y movimientos, aquellos despistes que cometía el fotógrafo en su labor: “Este tipo de manuales concluían un seriado de errores que eran muy comunes una y otra vez, sin ni siquiera ahondar en las razones por las cuales estos errores se daban o la razón por la que eran más frecuentes” (p. 35), señala Chéroux. Quisiera retomar algunos de los errores más representativos que solían mencionarse en aquella época: Cuellos cortados, encuadres extravagantes, deformidades, superposiciones no deseadas y manchas grotescas (*Ibidem*).



Figura 5. *Las sorpresas del fotógrafo*, Lucien Métivet, 1902.

Nota. Adaptada de *Breve historia del error Fotográfico* (p.35) por Clement Chéroux, Biblioteca de Artes, UNC.

Tras el auge de la fotografía amateur, diversos manuales surgieron para apoyar y guiar por “el camino de bien” a aquellos nuevos y curiosos fotógrafos (Greenough, 2007, p. 3). Existen libros como *Why my photographs are bad* (1902) del escritor Charles Maus Taylor, que fueron la respuesta del gran auge fotográfico amateur que había para la época, convirtiéndose en el típico libro de consejos básicos para este período novato en la producción de imágenes. Allí se podían encontrar algunos de los errores típicos que cometían los aficionados tales como *doble exposiciones, recortes abruptos, desenfoques, horizontes inclinados, la inclusión de la sombra del fotógrafo en la imagen*, sin descartar sugerencias como el uso necesario del *reposacabezas* para la fotografía de retrato “una breve solución que se le daba al movimiento del modelo que debía quedarse un tiempo específico para lograr una imagen nítida” (p. 37) el autor en este caso afirma:

El principiante con frecuencia comete el error de colocar su cámara tan cerca de la persona u objeto a fotografiar, que su sujeto llenará con creces la placa, y el resultado a veces es una apariencia grotesca: la cabeza o una parte del cuerpo de la persona. La niñera se corta, o tal vez se pierde la mejor parte de un hermoso paisaje. Ocho de cada diez veces, el operador, al contemplar las consecuencias de su error, condenará la cámara como mala o su objetivo como defectuoso (p. 38).

Es curioso mencionar que muchos de estos errores que fueron catalogados en este libro, corresponden a una necesidad de valorar y enaltecer una técnica, que por sí misma, no estaba al alcance económico de todos, lo que significaba que el uso inadecuado de esta, demandaba un gasto extra que no todos podían costear. En otras palabras, más que una preocupación por ciertos motivos estéticos y técnicos, el purismo en la fotografía acarrearba una reducción en costos.



Figura 7. *Why My Photographs Are Bad*, de Charles M. Taylor, Jr. 1902

Nota. Adaptada de *Why my Photographs are bad* (s.p), por Charles, M. Taylor, s.f, publicado por Biblioteca de la Universidad de Michigan.

3.5 Caso Kodak: Fotografía Popular

*No crea que se convierte en artista en el instante
en que recibe un regalo de Kodak en Navidad.*

Alfred Stieglitz

Desde su invención, la fotografía fue constante en la renovación de cada dispositivo junto a los elementos que la componían, la constante necesidad de superarse desde la parte técnica y práctica, afianzó una dinámica industrial con un futuro casi predecible en términos de evolución. Algunos de estos avances tuvieron como resultado mejores soluciones químicas en términos de revelado, diferentes formatos y soportes que traían consigo nuevos equipos fotográficos, mejor calidad en la nitidez de la imagen, reducción de espacio por parte del equipamiento fotográfico; estos avances tecnológicos eran acordes con aquella bonanza industrial que se gestaba tanto en Europa, como en Estados Unidos.

Este imparable comportamiento en la fotografía, impregnó de forma directa a un joven visionario de Nueva York llamado George Eastman. A la edad de 23 años, Eastman compró su primer equipo fotográfico, un detonante para su vida dentro del ámbito creativo y comercial. Fascinado por esto, vio en esta compra, la ganas de querer que cada persona llevara consigo una cámara. Su enorme entusiasmo creativo y emprendedor lo llevaron a darse de las revistas europeas de fotografía de la época, ya que estas contenían bastante información acerca de los últimos y mejores avances que la fotografía a la fecha. Algunos de estos artículos informaban acerca de diferentes emulsiones químicas, actualidad en cámaras y otros datos que enaltecían el interés de Eastman por querer saber más y más de este gremio (Ibáñez, 2017, p. 328). En la cocina de su casa, comenzó a experimentar con placas de *gelatino bromuro* que, para la fecha, el gremio fotográfico, había volcado su interés práctico en este tipo de placas debido a sus ventajas para la producción en serie y la eficacia en el fijado de la imagen. Eastman creó una emulsionadora de placas artesanal, mejorándola dos años más tarde. Esto le incrementó el número de producción de estas placas, consiguiendo el interés de quién, para ese entonces, fue su primer socio, Henry Strong, procedente de Rochester, Nueva York.

En su primera producción de placas emulsionadas, sucedió un pequeño percance técnico, las placas que estaban empleando estaban quedando con una veladura negra (p. 329), por desgracia para este proyecto monográfico, no hay registro de este pequeño incidente, ya que luego fue solucionado descubriendo al instante la razón principal y es que estas veladuras correspondían meramente a la mala calidad de la *gelatina de bromuro*, dejando esta experiencia en un suceso anecdótico. Para Eastman y compañía, este tipo de incidentes simplemente se solucionan, ya que como empresa pertenecían al sector productivo y mercantil, y en este espectro industrial, no habría

cabida para un percance así, si es que se deseaba tener en las vitrinas de fotografía la mejor cámara fotográfica con los mejores componentes del mercado.

Al ser un precursor de la fotografía para un público de aficionados, Eastman fue consciente de que muchos de sus clientes podrían tener algún infortunio con el uso de sus primeros modelos, ya que estos fueron puestos a disposición de cualquiera que estuviese interesado en tomar sus propias fotografías. Los posibles errores que podrían darse tanto en lo técnico, como en lo práctico, tuvieron una exitosa solución; la incorporación de frases publicitarias en las revistas de fotografía y folletos que venían adjuntos con la compra de las cámaras Kodak. Estas frases enfatizaban, por ejemplo, en la facilidad de su uso: “La cámara Kodak, 100 fotografías instantáneas, cualquiera sabe usarla, ningún conocimiento de fotografía es necesario, el último y mejor equipo para los aficionados, para descripción enviar solicitud, precio \$25 USD” (Collins 1990, p. 46).

Para no perder el encanto de esta nueva ola para la democratización de la fotografía, Eastman como el visionario empresarial que era, no dejó a la suerte todo lo que había logrado gracias al conocer y satisfacer aquel público específico que había alcanzado hasta la fecha. Para ello, su compañía veía necesario incorporar dentro de las ventas de sus cámaras, manuales, folletos publicitarios y revistas informativas que detallaban e impulsaban la identidad de marca de Kodak, como ejemplo, el famoso eslogan “Usted aprieta el botón. Nosotros hacemos el resto” (Pretelin, 2011, p. 118).



Figura 8. *You press the button and we do the rest, 1888.*

Nota. Adaptado de About us, [fotografía], 2021, Kodak (<https://kodaklens.id/en/about-us>). Copyright © ELOA.

Este tipo de manuales y folletos publicitarios, fueron de gran apoyo para el nuevo fotógrafo popular, quién no tenía un interés profesional o artístico si de tomar fotos se trataba. Su interés era una simple premisa de la fotografía “tener los mejores recuerdos, plasmados en una imagen” (Ibáñez, 2017, p. 332). La idea de que cualquiera podía tomar fotos, trajo consigo la existencia de un manual que ayudara e indicara cómo tomar fotos y no preocuparse por tener un conocimiento exhausto a la hora de manipular una cámara, la única experiencia requerida para pertenecer en este gremio era haber trabajado con algún fotógrafo o en su defecto, estar relacionado con un estudio fotográfico local. Estos manuales corresponden a una suerte de “instructivo” sobre el cómo se podía ejecutar un buen registro, reduciendo el margen de error en este proceso que hasta ese entonces era exclusivo, sin embargo, estos errores, como en la vida misma, era algo imposible de no cometer.

George Eastman estuvo siempre a la vanguardia, en el año 1889 compró la patente de la que era la película transparente a base de nitrocelulosa, una película recubierta con una tira de papel negro que la protegía de la luz (rollos fotográficos), permitiendo que el fotógrafo realizara el cambio de esta novedosa película en cualquier momento o en el instante en que se realizaba la

toma de 100 fotografías permitidas, toda una novedad. (Ast, 2012, p. 3). Este fue un gran avance para su compañía, la compra de esta patente le permitió abarcar todo el mercado de las cámaras para aficionados, un hito en el mundo de la fotografía.

En el manual *Como hacer buenas fotografías: Manual Completo Para El Aficionado* los publicistas de Kodak manifestaban la importancia de seleccionar una película que se asemejara a la calidad de la cámara, dejando entrever que cualquier otro rollo que fuese insertado en la cámara Kodak tendría consecuencias catastróficas en cuanto a la calidad de la imagen y su posterior revelado (Kodak, 1892, p. 25). La elección de la película fotográfica se determinaba por las condiciones específicas del usuario, pero antes de hacer esta selección, era necesario una comprensión teórica de tres factores cruciales para obtener una buena imagen; los cuales eran la sensibilidad de la película, la latitud y sensibilidad para el color. Por sensibilidad se entendía una exposición rápida y sensible, adecuada para tomar fotos de día con bastante cantidad de luz; “por latitud se concebía el margen de variación en la exposición, es decir, esta película era más dinámica en relación a una cantidad de luz que variaba por las condiciones naturales o por las condiciones de un espacio interior” (figura 9). Finalmente, por sensibilidad de color, se declaraba que no era una película adecuada para el fotógrafo aficionado ya que esta película reaccionaba respecto a la cantidad de luz predominante que un objeto absorbía, dejando un tono general que se entremezclaba con los demás colores, su uso tenía un fin más especializado. Esta falencia cambiaba considerablemente los tonos de la imagen que en su momento eran solo monocromáticas; la solución para este defecto, se llamó *Película Pancromática*, que registraba en un tono homogéneo todos los colores plasmados en la imagen (Antonini, *et. al.*, 1956, p. 27).

Los escritores de Kodak eran muy enfáticos en delegar el proceso del revelado a los expertos que tenían en su compañía, esto quedaba registrado en sus boletines impresos bajo una

serie de instrucciones sencillas que le indicaban al usuario como desmontar el rollo de la cámara, un proceso mecánico inimaginable para cualquier persona que no tuviese ningún tipo de interés en este campo. Luego, por medio del correo postal, los rollos eran enviados para ser revelados por los expertos de Kodak, una vez se cumplía este proceso eran devueltos a sus clientes y se cobraba una suma de 10 dólares (Figura 10).

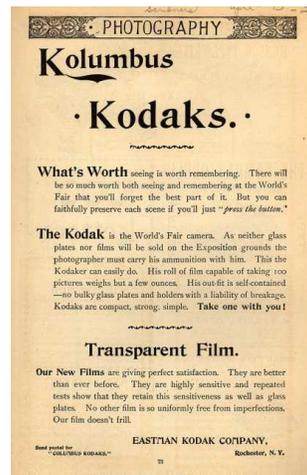


Figura 9. *Kodaks, 1895*

Nota. Adaptada de *Photography/ Cameras from 1890s* [fotografía], Vintage ad Browser (<http://www.vintageadbrowser.com/photography-ads-1890s>) CC by 2.0

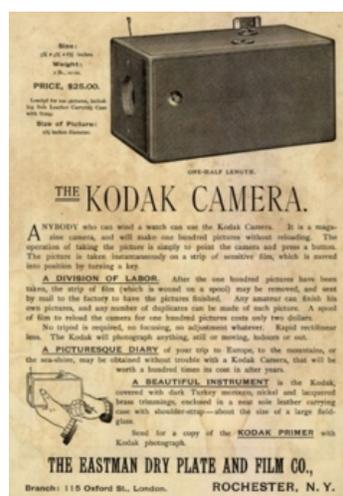


Figura 10. *The Kodak Camera, 1888.*

Nota. Adaptada de *Emergence of Advertising in America: 1850-1920* [fotografía], por Ellis Collection of Kodakiana (1886-1923), Duke University Libraries (<https://repository.duke.edu/dc/ea/K0526>) CC by 2.0.

Este proceso de delegar funciones que a simple vista parecía sencillo, hizo notable una reducción de años y de múltiples procesos, que solo aquel que tuvo que lidiar con las técnicas complejas de la fotografía desde un principio, comprendía el significado que esta practicidad trajo a la producción de las imágenes.

Por otro lado, es preciso mencionar que Kodak como una empresa que pensaba en el bienestar de sus clientes, segmentó tanto el producto, como el público objetivo, esto con el fin de entregar en términos más prácticos, las herramientas de cómo hacer una buena imagen, minimizando el proceso de exploración que se daba en un laboratorio de fotografía, pero esto era el interés supremo de la compañía, conseguir abarcar todo el mercado de la fotografía, pero de forma indirecta terminó separando los intereses artísticos y los intereses profesionales que se venían dando a la fecha, focalizándolos solo en eso, en meros intereses específicos que se daban desde la noción propia de quién estuviese interesado en ahondar por sí mismo en la fotografía de autor.

4. La Intencionalidad: Error Y Arte

La fotografía produce sus propias leyes y no depende de las opiniones de los críticos de arte; sus leyes constituirán la única medida válida de sus futuros valores. Lo que importa es nuestra participación en nuevas experiencias sobre el espacio. Gracias a la fotografía, la humanidad ha adquirido el poder de percibir su ambiente y su existencia a con nuevos ojos. El fotógrafo verdadero tiene una gran responsabilidad social.

László Moholy-Nagy (1925)

La fotografía, sin duda, ha sido el desenlace de un pensamiento constituido tanto científico, como filosófico. Percibir la idea de un personaje como lo fue W. H. Talbot, un conocedor habido en el campo de la química y la óptica, configura a partir de su mínima destreza en el dibujo, una posibilidad que da la sensación desde un inicio, que la fotografía surge tras el interés de percibir el mundo en una imagen, un deseo que hace parte, si me atrevo a decir, de un interés con fines artísticos, pero, ¿en qué momento la fotografía se convierte en una posibilidad con dichos fines? Si es bien sabido que, desde sus inicios, siempre estuvo relacionada más por su carácter técnico y científico, respondiendo un sentir funcional de la modernidad, más que por sus fines estéticos. Para Roland Barthes, en su texto *Retórica de la imagen* presenta una postura para este interrogante:

(...) Los intereses se configuran desde los mismos resultados fotográficos, pues estos correspondían a una subjetividad particular, reclamando un valor aurático y cultural, que contradecía la simple forma de reproducir análoga y mecánicamente la realidad, haciendo que el dispositivo fuera un símil de un pincel o una gubia (...) (1982, p. 48).

Tomar una fotografía a inicios del siglo XX significaba tener previamente muchas sugerencias y normas que provenían de los manuales e instructivos; estos expresaban cómo tomar un buen registro y lo que no se debía hacer para tener una foto fallida. Este nuevo siglo para la fotografía, traía consigo muchos desafíos y confrontaciones con las reglas académicas y las normas establecidas que se habían dado en el campo artístico siglos anteriores. Las posturas contra institucionales tomaron forma en el espíritu de las vanguardias artísticas dejando consigo grandes

cambios para la imprescindible evolución del arte (*Ibidem*). De tal manera que, al adoptar esta postura antiestética de la imagen, por consiguiente, significaba un paso a la exploración artística, emulando estos fallos fotográficos en un concepto estético y expresando el gusto como algo meramente relativo.

Varios fotógrafos como lo fueron Man Ray, Moholy Nagy, Christian Schad, Edmund Kesting, Theo Ballmer y Franz Roh se vieron tentados ante esta necesidad estética y las nuevas posibilidades de representación de la imagen. Era difícil ignorar en aquellos años, diversos impulsos por parte de las bellas artes, los cuales reclamaban su propia autonomía, como lo relata Arthur Danto en su libro *Después del fin del arte* (1997) “la indagación colectiva desde la pintura hacia la pintura en el esfuerzo de exhibir que es la pintura en sí misma” (p. 224). Así que no se trata de entrever un reemplazo de la pintura por la fotografía o la respuesta de una consecuencia técnica en términos de representación visual, “se trata de configurar la autonomía misma de la fotografía por la cual se le fue sentenciada desde sus inicios”.⁴

4.1 Perturbar la Rutina Fotográfica: La Incursión de la Fotografía de Error en el Siglo XX

Antes de adentrarnos en el maravilloso universo de fotografías que dejó el fotógrafo Alfred Stieglitz, es de vital importancia mencionar sus inicios en la fotografía y como este periodo estuvo determinado bajo un anhelo de querer vincular el arte y la fotografía. La primera parte de su vida fue un notable fotógrafo dentro del movimiento Pictorialista y posteriormente desencantado del

⁴ “Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren los grandes monumentos de Tebas, Menfis y Karnak harían falta decenas de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo un solo hombre podría llevar a buen término este inmenso trabajo”, afirmó François Arago, en la presentación oficial de la fotografía en la Academia de Ciencias de París en agosto de 1839.

mismo. Esto lo convierte en una importante figura para el devenir de su proyecto *Photo-Secession* y su revista *Camera Work*.

4.2 Pictorialismo, El Descontento de un Movimiento Ambiguo

Tras la instantaneidad de la fotografía mencionada en el caso Kodak, la fotografía popular empezó a adquirir por sí misma y por la naturaleza identitaria que requería el ser un *flaneur*⁵ *pictorialista*. Los paisajes fotografiados ahora lo relacionaban con el gran auge de las ciudades industriales. A decir verdad, cuando menciono *pictorialista*, desde mi punto de vista, veo una conexión muy marcada por cómo se percibían las obras de arte *neobarroco* que retrataban a gran detalle aquel auge, las fachadas y los acontecimientos de la nueva sociedad moderna (Benjamín, 2012, pp.97). Este movimiento es contestatario a la democratización de la fotografía, época en que la imagen estaba imbuida por tener tintes comerciales y profesionales, convertida en un oficio que demandaba un sinnúmero de imágenes por doquier en todos los ámbitos humanos.

Dicho movimiento tenía consigo la idea de no representar lo que a simple vista vemos, sino de asumir una postura conceptual instaurada por el fotógrafo y sus formas de interpretar las fotos que realizaba, en pocas palabras, las imágenes que hacían parte de este movimiento, buscaban en sus cánones estéticos reivindicar aquella autonomía, separar la fotografía de la figura sumisa del arte. Aquella postura fue su propio puñal en la espalda, dicha condición subordinada del arte la hizo volver a querer alcanzar, diferentes patrones estéticos que ya habían sido alcanzados por otros movimientos pictóricos en el pasado. Estas imágenes creaban una conexión innegable con el *Romanticismo Alemán*, movimiento que también surgía tras la ruptura de la tradición iconoclasta

⁵ “La flanería es un modo de entretenimiento distintivo de esas ciudades finiseculares, sometidas a una intensa mercantilización que además de erigir el trabajo productivo y la eficiencia en valores supremos, instituyó el espectáculo del consumo como un nuevo modo de diversión. El tiempo libre del nuevo sujeto urbano también se mercantilizaba. [...] La flanería es corolario de la industria del lujo y de la moda, en el interior de una emergente cultura del consumo” (Rama, 1989, p.128).

del siglo XIX, y que el *pictorialismo* usó de una manera indirecta aquel ápice de emociones conceptuales en la imagen:

Además, para obtener un cliché “artístico” la norma estética hegemónica dictaba que había que rechazar lo real y disfrazar la imagen; o lo que es lo mismo: esconder su origen fotográfico. Para lograr la ilusión se utilizaban velos y pantallas los que permitían lograr imágenes esfumadas, con límites imprecisos. Imágenes que, en definitiva, se asemejaban a una pintura (Newhall, 2002).

Para este movimiento, era indudable el constante cuestionamiento entre idea y técnica. Desde las ideas o incluso podemos llamarlas conceptos, se reivindicaban imágenes de paisajes con alta neblina, lluviosos y por lo general, lúgubres (figura 12). Además, la figura femenina era importante, mayormente fue retratada sin dejar a un lado este estilo brumoso que lo caracterizaba.

Entre estas dos ideas, el pictorialismo jugó desde su técnica, usó la exploración de la imagen, buscando intensamente una forma de maquillar la realidad, como si el fotógrafo quisiera emular una versión pintoresca de lo retratado. El fotógrafo y escritor español Joan Foncuberta señala en su libro *Estéticas de la fotografía* (2003) la importancia de resignificar este movimiento en la fotografía como una propuesta artística que define los intereses estéticos de quién la realiza, pero sin duda, mostrando un rechazo por la ambigua discusión que el pictorialismo dejó tras su paso:

La fotografía no es un atajo para llegar a la pintura, para llegar a ser artista o para cualquier otra cosa. Por otro lado, si la cámara y sus materiales les fascina y motiva su energía y su respeto, aprendan a fotografiar. Descubran primero qué puede hacer esta cámara y estos materiales sin ninguna interferencia, únicamente con su propia visión. Fotografíen un árbol, una máquina, una mesa, cualquier trasto viejo; háganlo una y otra vez modificando la

iluminación. Observen lo que registra su película. Descubran los resultados que se obtienen con los distintos tipos de papel (bromuro, cloruro, paladio) y sus diferentes gradaciones. Las diferencias de color que pueden obtenerse al utilizar uno u otro revelador, y en qué forma estas diferencias cambian la expresividad de la imagen. El campo es ilimitado, inagotable, sin tener que salir de las fronteras naturales del medio. En resumen, trabajen, experimenten y olvidense del arte, del pictorialismo y de otras palabras en mayor o menor grado carentes de sentido (p. 119).

De alguna forma, el pictorialismo sucedió y tras su paso y posterior desgaste, asumió su rol en convertirse en un movimiento pionero con un carácter experimental. Tras aquellas discusiones para comprender si este era arte o no, dejó en entre dicho una premisa cúspide para esta monografía: la alteración técnica y conceptual de la imagen por medio de intentos y fallos. Para su época, esto tendría importantes consecuencias, como la incursión del fotógrafo Alfred Stieglitz en este movimiento, tras haberse convertido en uno de sus principales precursores, vio en esta práctica un desencanto por la manera en que estas imágenes querían emular las características visuales de una pintura, por ende, empezó a tomar una postura y ver el quehacer fotográfico desde una perspectiva conceptual que presuntamente desligaría por completo el arte de la fotografía (Petroni, 2006, p. 3).



Figura 12. *Invierno en la Quinta Avenida, Alfred Stieglitz. Publicada en Camera Work, No. 12. octubre 1905.*
Nota. Adaptado de *Enciclopedia Britannica* [fotografía], por la Biblioteca del Congreso de Washintong D.C
(<https://cutt.ly/4mwV5x3>) CC by 2.0.

4.3 Intencionalidad Del Autor

El alemán Hermann Wilhelm Vogel fue un notable científico que dio clases de química al ya mencionado Alfred Stieglitz. Mientras estudiaba ingeniería mecánica, Stieglitz vio en este personaje, un puente directo que lo conectaría con el oficio que profesaría desde ese momento para el resto de su vida: ser fotógrafo. Wilhelm, al estar interesado en los ejercicios químicos, puntualmente en los procesos de revelado fotográfico inspiró al joven Stieglitz, volcando su interés de la ingeniería mecánica hacia el universo visual, algo que no se demoró en gestarse. Con este ímpetu y convicción, Stieglitz compró su primera cámara, posteriormente retrató diferentes paisajes que le llamaban la atención en un viaje que realizó por los alrededores del continente europeo. En los años 80s (siglo XIX) regresó a New York, su interés en la fotografía de paisajes siguió perpetuándose, aquella sensación de quién ve un lugar por primera vez, lo convirtieron en un fotógrafo reconocido y merecedor de varios premios que se ganaba en los concursos de fotografía de aquella época, eventos alrededor de la imagen que, por ese entonces, adquirirían las

tendencias estéticas y las preferencias visuales de quienes juzgaban las imágenes ganadoras-algo que aún sigue prevaleciendo-(Molano, 2017, p. 2). A mi parecer, los parámetros visuales estaban a favor de un anhelo que nadie se atrevía a decir, pero que todos ya habían visto revelado en relación con tendencias pictóricas de décadas y siglos pasados y quizá esa necesidad natural de querer saber, si la fotografía podría llegar a ser en algún momento próximo una representación dentro del selecto mundo del arte.

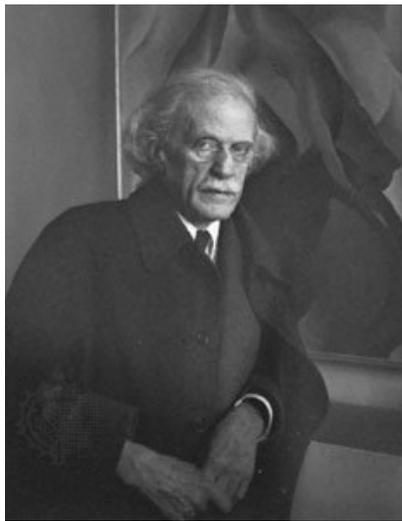


Figura 13. *Imogen Cunningham, Fotografía de Alfred Stieglitz*

Nota. Adaptado de Enciclopedia Britannica [fotografía], por la Biblioteca del Congreso de Washintong D.C (<https://cutt.ly/9mwV8Dm>) CC by 2.0.

La relación entre la fotografía y las vanguardias artísticas era algo innegable, la sociedad moderna estaba impulsada por un conjunto de valores que se manifestaba a través de su sentir en la industria, en las máquinas y el movimiento que todo esto producía. Esto no fue ajeno en aquel entonces en la medida en que se creaban imágenes a través del lente. La mención Alfred Stieglitz en este proyecto monográfico, no tendría relevancia si solo tomáramos su postura fotográfica tras abandonar el pictorialismo, ya que su interés radicó básicamente en la naturalidad total de la imagen, es decir, usó solamente los recursos que ofrecía el dispositivo fotográfico por sí mismo, sin la necesidad de tener que intervenir, manipular o modificar la imagen o la cámara para obtener

una imagen que no correspondía a la realidad. Su mención aquí radica en su lucha de darle un merecido espacio al mundo fotográfico dentro del arte, sus iniciativas fueron cruciales para contemplar la fotografía como el proceso que poseía sus propias características formales. El caso de la galería de arte *291* (llamada así por estar ubicada en la avenida 291 en Nueva York) espacio creado y gestionado por el mismo Stieglitz, además de ser el espacio de numerosas exposiciones dentro del mismo movimiento fotográfico creado por él, junto a los fotógrafos Edward Steichen y Alvin Langdon Coburn llamado *Photo Secession*; un espacio visual dentro de la oferta artística, donde la individualidad creativa tomaba suma relevancia, desde una visión interior del fotógrafo, plasmada en una mirada exterior por medio de las imágenes (Garrido, 2014, p. 262). Además, en 1902 creó y editó *Camera Work*, la que es considerada una de las mejores revistas de fotografía (p. 263). Stieglitz mencionaba que esta revista no tenía una conexión directa con el movimiento de *Photo Secession*, puesto que consideraba que su contenido era independiente a éste y solo estaba enfocada meramente en divulgar las últimas tendencias marcadas por el pictorialismo y los artistas emergentes que estaban seducidos por cómo las vanguardias artísticas alzaban la voz de una nueva perspectiva social, política y cultural. Aquellas reseñas y menciones hacían alusión mayormente a los integrantes de *Photo Secession*, un evidente interés de su fotógrafo creador por darle mérito a dicha revista.

Sin ahondar puntualmente en este fascinante episodio histórico, tendríamos que entender el modus operandi de lo que fue una revista, una galería y un movimiento fotográfico. Esto, sería puntualmente estructurar un seriado de ideas y perspectivas visuales, que se dieron en las dos primeras décadas del siglo XX, solamente para comprender lo importante que fue para la historia de la fotografía misma. Aquí el interés por este lugar, se da por ser un refugio de nuevos fotógrafos que interesaron por explorar la imagen desde un tema en específico, partiendo desde diversos

componentes que son propios para la exploración de una forma más procesual y más propositiva para el devenir de la fotografía. De esta forma me es difícil no crear una conexión directa de las vanguardias artísticas con el nuevo auge de las llamadas fotografías modernas, aquellas que lograban vincular al fotógrafo con el concepto visual de su interés, siempre y cuando el fin sea realizar una propuesta conceptual a través de las imágenes.

4.3.1 Vortografía

Con el fin de construir nuevos discursos visuales, diferentes fotógrafos percibieron en sus nuevas propuestas visuales, un obstáculo basado en la esencia figurativa que traía de forma intrínseca cada fotografía. Formular la realidad traía consigo una forma de explorar a partir de un tema y posteriormente, de un dispositivo fotográfico y sus componentes. Ante esto, la intención *antiestética* de las vanguardias artísticas, permeó aquellos que veían en la cámara el camino de la creación. Alvin Langdon Coburn fue un fotógrafo que hizo parte del selecto grupo de *Photo-Secession*; tras idas y regresos al Reino Unido, Coburn decidió instalarse en finalmente Nueva York. Ya en 1913, tras presentar 5 fotografías en la exposición *Nueva York desde sus Pináculos*, el fotógrafo neoyorkino vio en sus composiciones una nueva postura de la imagen con patrones que correspondían a formas abstractas.

Posterior a ello, vio en la fragmentación de la imagen su medio para comenzar a realizar lo que llamaría posteriormente como Vortografía⁶ (Moholy, 1972, p .47). Esta nueva corriente fotográfica se basaba en la multiplicación de patrones visuales plasmados tras el visor, creando composiciones a partir de un objeto llamado caleidoscopio y otros elementos como la inserción de lentes en forma de triángulo hechos con espejos. Por medio de estos objetos, Coburn vio una nueva

⁶ El vorticismismo es una teoría que intentó introducirse en la filosofía y en la estética. Introducido por el poeta Ezra Pound y por el pintor Wyndham Lewis en Inglaterra, en 1914.

forma de capturar las imágenes, una postura que luego tomaría forma en las fotografías de la Nueva Visión Alemana⁷. Para Coburn, esta posición fractal de la imagen, posicionó una visión geométrica que multiplicaba la realidad, desdibujando con suma expresividad lo que al frente de la cámara se situaba (figura 14).

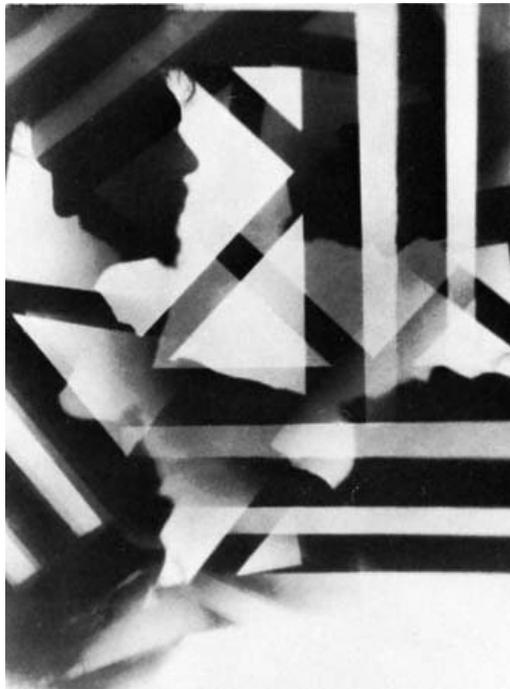


Figura 14. *Vortografía de Ezra Pound, 1917, Alvin L. Coburn.*

Nota. Adaptado de Artnet [fotografía], Artistas por *George Eastman House Collection* (<https://cutt.ly/8mwV9ER>) CC by 2.0.

Este efímero movimiento tiene un vínculo formal con el mismísimo Cubismo Sintético, no sólo por estar instaurado casi en la misma época en la que tuvo su mayor protagonismo, sino por sintetizar en líneas superpuestas, perspectivas difusas y formas aparentes que hacían entrever los “motivos”, o la misma realidad de una forma mucho más expresiva y autónoma para con la imagen fotográfica.

⁷ *Neues Sehen* fue un movimiento fotográfico dado en 1920, proveniente de los planteamientos de la Bauhaus en Alemania.

4.3.2 Fotodinamismo

Queremos llevar a término una revolución de la fotografía: se hace necesario limpiarla, ennoblecerla y elevarla al estatus de verdadero arte. Afirmando que de los medios mecánicos de la fotografía sólo puede salir arte si se supera la mera reproducción de la realidad estática, o de la realidad congelada en una instantánea y se consigue con ayuda de otros medios y experimentos que la fotografía sea también expresión y vibración de la vida viva; si se logra sacudirse de encima, lejos ya del realismo verdaderamente obscuro y brutal de lo estático, los conceptos recibidos, para llegar a una condición que hemos llamado Fotodinámica (fotografía dinámica, fotografía de lo dinámico)

Anton Giulio Bragaglia (1912)

Tras la publicación del Manifiesto Futurista en 1909 por Filippo Tommaso Marinetti, la fotografía encontraba su nicho en esta nueva vanguardia proveniente de Italia. Tres años después de que Marinetti sentara las bases de dicho movimiento, el fotógrafo Anton Giulio Bragaglia junto a su hermano Arthur, realizaron la publicación de tres ediciones de lo que se llamó *Fotodinamismo Futurista*. Pero antes de ello, Anton trabajó como asistente de dirección en diferentes películas realizadas en la ciudad de Roma, lo cual le otorgó una formidable destreza técnica y una postura artística que veía en las películas de Mario Caserini y Enrico Guazzoni (Verdone, 2003), manifestando el querer explorar entre la imagen fija y los movimientos del modelo retratado, consiguiendo así, junto a su hermano, experimentos que mostraban la manipulación del tiempo para lograr ralentizarlo, crear desenfoques y provocar cortes bruscos de los objetos y los sujetos capturados.



Figura 15. *Photodynamic Portrait of a Woman*, Anton Giulio Bragaglia, 1924.

Nota. Adaptado de Rutgers [fotografía], “A New Theatrical Zone’: Performing Time in Futurist Photographic Arts,” por Jessica Hough (<https://rar.rutgers.edu/a-new-theatrical-zone/>) CC by 2.0.

Esto permitió dejar una propuesta visual marcada por observar el paso de una temporalidad en el movimiento que no se puede percibir con detenimiento, y el resultante es sin más una abstracción del movimiento/tiempo, algo que no se asemeja a lo que se vio durante la captura de la imagen. A este tipo de fotografías se le considera un fracaso respecto a la idea de congelar fielmente un fragmento de la realidad en una fracción mínima de tiempo, pero a su vez es el resultante de lo que no pudimos vivenciar con detenimiento durante aquella reducción de la temporalidad habitual.

4.3.3 Surrealismo

El surrealismo se encuentra en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación misma de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural.

Susan Sontag

Cuando hacemos una revisión hacia los inicios históricos de la creación experimental fotográfica, vemos con un cierto romanticismo, aquellos primeros indicios de fijar la imagen como una herencia procesual entre autor y obra, estableciendo el hacer y el pensar en esta tipología de imágenes. El ya mencionado William F. Talbot, constituyó este devenir procesual de la fotografía

con sus *dibujos fotogénicos*, una serie de hechos que tuvieron un relevante protagonismo un siglo después, pero con la diferencia de que estas nuevas propuestas tenían fines artísticos. Dentro de la perspectiva surrealista, los fotógrafos Man Ray y László Moholy-Nagy denominaron el nombre de sus procesos artísticos casualmente con los mismos nombres con que Talbot denominó sus intentos de capturar una imagen con la luz un siglo atrás. Por una parte, Man Ray autodenominó su proceso artístico con el nombre de *Rayogramas* y por el otro Laszlo, nombró su proceso como *Fotogramas* (Chéroux, 2009, p. 89). Ambos, debidamente fascinados por haber “creado” aquellas imágenes en negativos provenientes de la exposición de luz directa sobre los objetos puestos en la superficie fotosensible, en definitiva, una forma primitiva en el quehacer fotográfico. Es curioso que la autoría de estos procesos que ya habían sido explorados con anterioridad, le fueran atribuidos según los libros enciclopédicos de fotografía a estos artistas surrealistas. Es notable considerar que, en varios casos, la historia general y los sucesos más relevantes de la historia fueron narrados bajo el protagonismo de quiénes tuvieron más fama en un determinado acontecimiento o quizá, hay que tener presente que la prevalencia de un tema o de un autor varía dependiendo del contexto de quién ha realizado el escrito, pero esto es otra reflexión que no tiene cabida ahondar en esta investigación. En este sentido, un personaje de carácter histórico como es el caso W. H. Talbot, tendrá una constante vigencia mientras se realicen y se indaguen este tipo de procesos primigenios que desencadenaron lo que hoy por hoy consideramos como fotografía alternativa, un suceso creativo que dejó servido el camino para la fijación de las imágenes dentro de cualquier formato.

Dentro de las representaciones surrealistas que se dieron durante las décadas de los años 20s hasta aproximadamente los años 60s, se encuentra un seriado de tipologías procesuales para la elaboración y exploración de la imagen basada en los principios artísticos mediados por los

mismos surrealistas y, que, a su vez, corresponden con un intento de comprender aquella imaginación e irracionalidad del subconsciente puesto a la indagación formal en las imágenes. (De Micheli, 1979, p. 267)

El 1922 ocurrió lo que, por un error, sería un suceso crucial para el fotógrafo surrealista Man Ray. Mientras trabajaba en su cuarto oscuro, Ray dejó sobre el papel fotográfico un par de objetos de cristal mientras la emulsión del químico revelador cumplía su función. Aquel “error” se da por un imprevisto al encender la luz del cuarto oscuro, dejando una huella de aquellos objetos que posaban ante el papel fotosensible. Lo sucedido dejó las siluetas de los objetos, pero sin corresponder a su forma fidedigna (figura 16). Como hemos mencionado anteriormente, este suceso fue denominado como el inicio de los famosos *Rayogramas* que, aparte de contener su nombre, se constituían en un motivo que a la par de las vanguardias habían estado buscando a través de la descontextualización del objeto, un suceso llamado así por el propio Ray “como una forma de establecer la representación de los objetos cotidianos, basados en una nueva interpretación y adaptación visual fuera de su función primaria”. (Chéroux, 2009, pp. 121- 127)

Ray, entiende de esta forma que la imagen fotográfica no tiene que ser constituida por una cámara y por consiguiente comprende esta tipología de la imagen como un suceso que se sale de la figuración mimética del objeto, añadiendo a esto el carácter de unicidad, ya que está constituido únicamente por las condiciones puntuales que ofrece una determinada luz, el equilibrio de los objetos y lo más importante, el vínculo artístico (tema) establecida por la “trilogía” artística del creador, la sombra y la luz.

El espíritu subversivo de las vanguardias, reitero, fueron las culpables para quienes veían más allá de la fotografía convencional, propuestas estéticas que décadas anteriores eran tomadas como falencias que no se podían realizar dentro de la ortodoxa forma de hacer fotografías. Quienes

formulaban estas propuestas, se encontraban interesados bajo la idea de cuestionar de una forma constante y casi obsesiva, los parámetros estéticos desde la provocación hasta la subversión, considerando así los errores técnicos, teóricos y prácticos como la vía simple de comprender sus inquietudes artísticas dentro del marco de la fotografía.

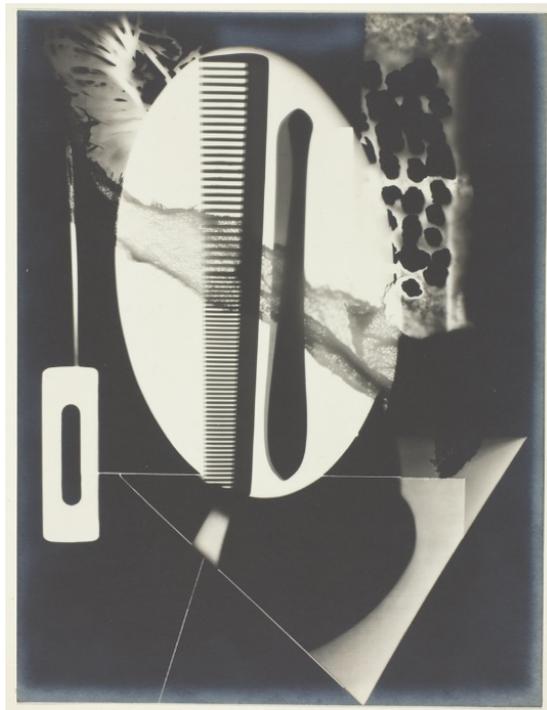


Figura 16. *Untitled*, Man Ray, 1922

Nota. Adaptado del Instituto de Arte de Chicago [fotografía], “Rayogramas” por “Julien Levy Collection, Special Photography Acquisition Fund” 2018 (<https://www.artic.edu/artworks/131699/untitled>) Copyright Man Ray Trust / Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.

Cuenta Chéroux que varios artículos de diversas revistas fotográficas, que se publicaban en los inicios del siglo XX,⁸ planteaban con insistencia casi sagrada, el no cometer un seriado de errores básicos que se daban dentro de la práctica fotográfica. Varios de estos errores se tornaban repetitivos, planteando normas que abarcaban tanto el público profesional como el público amateur que veía el nuevo auge urbano como el escenario propicio para la inmersión y comprensión del

⁸ *Photo review* y *Common Hand Camera Failures* de la revista inglesa *The Photogram*.

espacio arquitectónico y social en las imágenes. Caminar dentro de la ciudad con una cámara, define lo que para mí sería entender a un transeúnte fantasma, su presencia se convierte en un espectador que observa desde su visor, un espacio fuera de sí mismo, esto con la intención de estar siempre en una constante interpretación del espacio que lo rodea, su presencia se suprime para estar siempre al tanto de cualquier evento insignificante, pero a la vez valioso. Para cualquiera que se encuentre inmerso en ese espacio urbano, fácilmente podría pasar como desapercibidos fenómenos como la luz, el movimiento y el equilibrio de los objetos. Para comprender esto, se necesita haber salido con una cámara en mano, dispuesto a contemplar cualquier motivo visual que satisficiera el concepto por el cual se plantea el interés artístico propuesto. Para los surrealistas, un motivo visual fue aquella pseudo doble exposición que no estaba intervenida desde lo técnico, sino desde las circunstancias naturales de la luz en un espacio determinado, esta eventualidad se veía comúnmente en el reflejo del vidrio que tenían comúnmente las tiendas que estaban ubicadas junto a la calle, algo que para aquel entonces traía consigo un notable error visual que, dentro de los manuales fotográficos se consideraba como una toma fallida. Este tipo de fotos dejaba entrever la forma o silueta de quién realizaba la toma fotográfica, algo que no era de mucho agrado dentro del purismo visual (figura 17).

Lo que era un simple registro fotográfico encargado por el dueño de cualquier tienda como la muestra fiel de su logro mercantil, se convirtió en un error inevitable para quién realizaba este tipo de imágenes comerciales dentro de un simple acontecer visual, dado por los reflejos de la superficie del vidrio o del cristal. Para abril de 1925 la publicación número 3 de la Revolución Surrealista, publicaba en su portada una fotografía de Man Ray que mostraba una vitrina ubicada puntualmente en la calle Saint- Sulpice en París (figura 18). Esta imagen era un doble reflejo que insinuaba una suerte de doble exposición dada en un escenario real, este reflejo de lo que se ve

atrás de la vitrina y lo que se encuentra al frente de esta, se convierte desde este instante en una propuesta estética dentro del panorama fotográfico artístico. Cabe resaltar que esta forma de reflejar una doble intencionalidad sobre una fotografía era una propuesta por el mencionado fotógrafo Moholy Nagy, quién usaba su sombra sobre los objetos o cuerpos que fotografiaba (figura 18), denominando así otra forma de cometer un error provocado por su principal motivo visual, la sombra. Sin duda, los reflejos fueron un tema inagotable para la propuesta artística de quienes se han encantado por usar la cámara fotográfica como su recurso creativo (p. 110). Es el caso del fotógrafo Denis Roche que, hasta finales de los años 90, insinuó en su obra auto fotográfica este tema del reflejo dado por los vidrios de las ventanas, reflejos que encontraba en la calle, proponiendo así un juego visual que da una intención doble a la realidad, algo que al parecer no tiene la intención artística de agotarse nunca más, ya que es el surrealismo oculto en la realidad misma (Martínez, 2015).



Figura 17. *Window Reflections*, Lisette Model, 1940.

Nota. Adaptado del Museo de Arte Moderno (MoMA) [fotografía], “*Reflections*” 2018 (<https://www.moma.org/collection/works/45836>) Copyright © 2021 Estate of Lisette Model, courtesy Baudoin Lebon Gallery, Paris and Keitelman Gallery, Brussels

Bajo estas vanguardias pretendo dar un seriado de intencionalidades mediadas por los autores mencionados, ya que estos personajes siempre mostraron un interés casi anárquico dentro de una perspectiva fotográfica, sirviéndose así de motivos visuales que, para ese entonces no eran muy bien recibidos y que, naturalmente la historia del arte le da la razón a estos cambios contraculturales que son en sí mismos la evolución del arte. En *Outcast Mag*, estos errores y procesos de la imagen fotográfica, son, sin más, la ardua exploración física y conceptual que un autor bajo su tema visual, conlleva en una práctica inagotable de propuestas que determinan su trabajo creativo, dejando consigo una fuente de preguntas sin respuestas que hará de su búsqueda, el camino de la exploración con las imágenes.

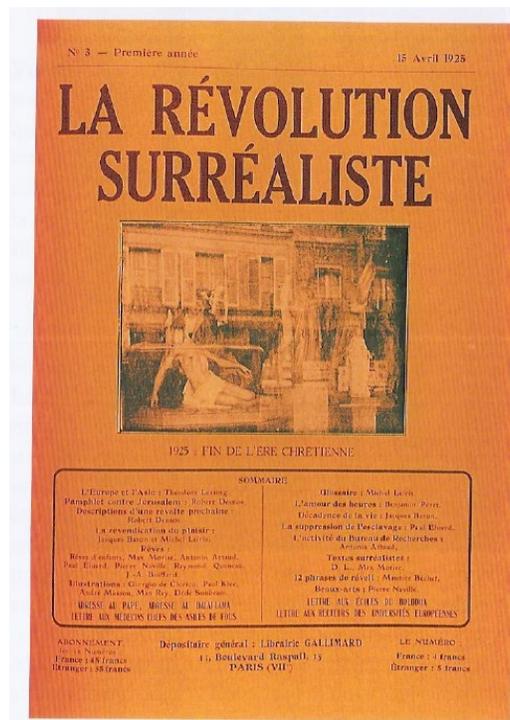


Figura 18. *La revolución surrealista* N° 3, 1925, Man Ray

Nota. Adaptado La biblioteca Nacional de Francia, Gallica [fotografía], “*La Revolution Surrealiste, El fin de la Era Cristiana*”, N°3 por Péret, Benjamin (1899-1959). Director de la publicación. Puesta en línea en 2011 (<https://www.moma.org/collection/works/54100>) CC by 2.0



Figura 19. *Descanso*, László Moholy-Nagy, 1924

Nota. Adaptado del Museo de Arte Moderno (MoMA) [fotografía],
(<https://www.moma.org/collection/works/54100>) Copyright © 2021 Artists Rights Society (ARS), New York / VG
Bild-Kunst, Bonn.

5. Outcast Mag

5.1 Fotografía Contemporánea: ¿Un Vuelco A Las Viejas Prácticas?

En la actualidad, el cambio de paradigma frente a la asociación de lo que se entiende como error en esta disciplina, implica la envergadura de una técnica expandida, donde lo experimental y lo procesual son el punto de ebullición para que el error se convierta en un acierto. Es el caso de muchos conocedores, aficionados y profesionales en este campo, quienes se han decidido por errar en esa historia que nos dio un manual para *hacer una buena foto*.

Para *Outcast Mag*, los errores son el interés máximo dentro del proceso de creación de una foto que se da por entendida como un producto final, o como parte de un proceso estilístico y técnico. Los desaciertos y los fallos, se han convertido para *Outcast Mag* en la visión contemporánea que se tiene del mundo a través de la técnica de la fotografía, puesto que el error lo entendemos como aquello que quebranta las convenciones de la creación y hace a un lado sus reglas. Hay errores que se cometen de forma involuntaria y otros, voluntariamente; sin embargo, entendemos que, en la mayoría de los casos, llegamos al error de forma involuntaria, mediado por una especie de automatismo destructivo que se convierte en parte de un motivo visual. Esto nos hace pensar en la idea de que el error conduce a una serie de aciertos visuales, donde descubrimos y redescubrimos la fotografía tanto analógica como digital, pero cuya finalidad no es la de retratar la realidad, sino la de explorarla.

5.2 Preproducción, Prepárame para Fracasar.

Como se ha definido en el inicio de este proyecto monográfico, se declararán tres momentos en la producción fotográfica establecidos en *preproducción*, *producción* y

postproducción. Existen algunas formas de equivocarse durante ese primer momento definido aquí como *preproducción*. Estas imágenes se encuentran antes de lograr una captura con nuestra cámara, como lo son el decidirse por el uso de películas, lentes y cámaras dañadas con el fin de lograr efectos visuales de degradado, desgastado o insinuar una textura de antaño; o también, cuando la finalidad es lograr imágenes con ciertas texturas o formas inconclusas que aparecen por las condiciones técnicas de estos aparatos. Algunos de los errores de este tipo se realizan mayormente con el uso de cámaras análogas y con películas vencidas, como es el caso de Enrique Díaz, un joven Bogotano, que utiliza estas películas para retratar su cotidianidad (Figura 20). Cuando usamos el término “vencido” en la vida diaria, nos referimos a un producto caducado, que ha perdido su buen estado, es decir, que ya no nos sirve en su uso más puro de la imagen; los negativos de las películas de cámaras análogas están compuestos por ciertos productos químicos, lo cuales tienen una fecha de caducidad al igual que cualquier otro producto perecedero. En el momento en que se vence la película, los efectos de su uso, pretendidos por sus fabricantes son inciertos, desde esta perspectiva del error, estas películas son convenientes para conseguir resultados impredecibles, nunca se sabe cómo va a salir la foto o cuales van a ser sus resultados tanto en imagen, como en el color, incluso en el estado físico de la película. Podemos decir que el uso de películas vencidas nos acerca un poco desde el azar, hasta la creación de imágenes con una particularidad que no da el uso de películas en buen estado. Hay películas que pueden durar muchos años vencidas, si se conserva en condiciones óptimas de temperatura, en este caso, las temperaturas bajas retrasan el proceso de degradación de esta, lo cual ayuda a su conservación.

Enrique no sólo se queda en el uso de películas vencidas, sino que luego de revelar sus fotografías las interviene manualmente, añadiendo una serie de daños para convertir sus imágenes en un diario visual de quién vive la fotografía como si fuera parte de su cuerpo. Estas imágenes

hablan sobre la amistad, el amor juvenil y aquella montaña rusa que es vivir en una ciudad sobrepoblada y que siempre está en modo alerta, no sólo por sus problemas de seguridad social, sino por la fluctuación de quienes buscan en esta capital colombiana, una oportunidad de vivir con mejores condiciones contrarias al lugar de procedencia.

En este tipo de procesos, el error se convierte en un lenguaje a través del cual se narran las situaciones cotidianas de su vida, de algunos trabajos de moda para subsistir y un diario visual, que se mezclan con una sociedad desenfrenada como lo es la colombiana, donde los sentimientos de soledad nos asaltan y solo el registrar imágenes, logra apaciguar el ritmo vertiginoso de esa ciudad. Al hacer uso de un error impredecible, el acto fotográfico se aleja del ideal primario de sacar una buena foto, y sin estas pretensiones y aforismos se acerca más a la noción del retratar acontecimientos desde la espontaneidad.



Figura 20. *Quemarlo todo por error*, 2020, Enrique Díaz.

Nota. Adaptado del Usuario de Instagram, @enriquediiiiaz [fotografía], Sesión fotográfica para el grupo musical *Quemarlo Todo por Error*, 2020 (<https://www.instagram.com/p/CGr1fQjJuyU/>) © 2021 Instagram from Facebook.

La preponderancia por el uso de la fotografía análoga y sus procesos, trae consigo, un sin fin de errores, que nos han dejado con la boca abierta y las manos en el aire, porque nos enseña la posibilidad de crear a través de algo que hemos tratado de evitar desde siempre. La afinidad que se ha tenido en los últimos años con este tipo de fotografía, devela más allá de un disparo, las posibilidades técnicas de una ejecución que se abren ante nuestros ojos para presentarnos un universo a través de lentes y películas dañadas, químicos difíciles de conseguir y cámaras de nuestros antepasados. Es por todo eso, que hoy nos impresionamos infantilmente con el error fotográfico desde lo análogo, porque sigue captando nuestra imaginación desde aquella época donde la pintura era quien captaba el momento histórico, hasta cuando logramos capturar los momentos decisivos de la vida con la ayuda de medios ópticos. Hemos incorporado lo fugaz de nuestros estados de ánimo con el efímero tono de luz, que nos da nuestra cámara y nuestros rollos “alterados”.

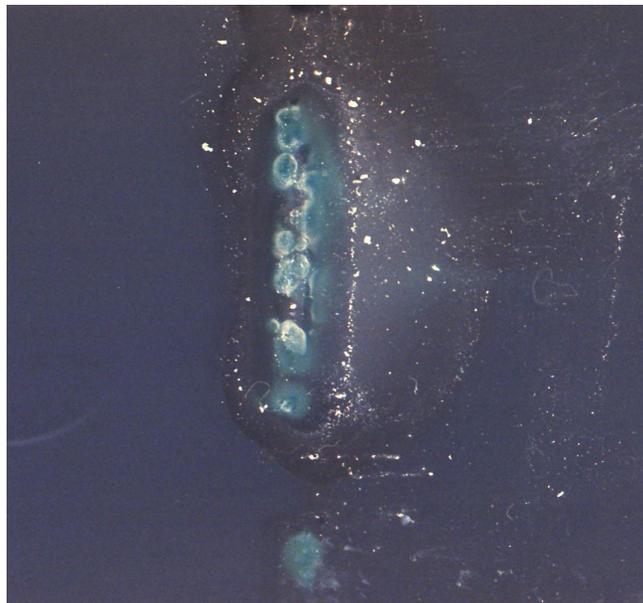


Figura 21. *Error*, 2020, Enrique Díaz.

Nota. Adaptado del Usuario de Instagram, @enriquediiiiaz [fotografía], N°5, 2020 (<https://www.instagram.com/p/CJeiyz-JUdu/>) © 2021 Instagram from Facebook.

5.3 Entrevista: Enrique Díaz

¿Quisiera que me contarás brevemente en qué momento decidiste hacer fotografías?

Cuando era niño tuve primero una cámara de vídeo que un Atari, mi familia la compró cuando apenas era un niño por allá en los 90s, además vengo de aquella época donde estos dispositivos eran casi todos análogos, pero muy brevemente entró esta era digital, este primer regalo familiar fue una cámara digital que llevaba conmigo para todos lados, incluso para el colegio, tenía que grabar poco porque la memoria tenía una capacidad de unos 8 megapíxeles. Ya más adelante, mi padre me regaló su cámara Pentax cuando tenía 14 años y era muy chistoso porque él siempre guardaba en su billetera una tarjeta donde estaba un paso a paso de cómo tomar fotos de esta cámara. Con esta cámara me convertí en el fotógrafo de la familia y sentía la obligación de tomar todos los recuerdos que mi familia vivía en sus fiestas, encuentros, como mencioné, empecé a los 14 años a realizar un archivo basado en el recuerdo familiar, creo que muchas personas empiezan a relacionar la fotografía con sus familias o las personas más cercanas y desde allí empecé a recopilar aquel archivo personal que tengo, luego empecé a llevar mi cámara al colegio y empecé a registrar a todos mis amigos, la primera borrachera, jugando fútbol, pero estas fotos obviamente salían casi todas “malas”, de un rollo de 36 fotos solo salían aproximadamente unas 6 buenas y me preguntaba que estaba haciendo mal (jaja). Luego mis padres me ayudaron a pagarme la universidad, escogí la carrera Medios Audiovisuales en la Jorge Tadeo Lozano en Bogotá, al comienzo fue muy genial para mí conocer muchas cosas, pero después, una vez, decepción total, la academia no es lo mío, entonces con el tiempo deserté y ya afuera me vi solo con mi cámara y empecé a meterme de lleno con lo análogo.

¿En qué momento empieza a hacer fotografía análoga? y aparte, en una doble pregunta quisiera saber, ¿en qué momento empiezas a conseguir estos rollos vencidos, algo que es muy presente en tu obra fotográfica?

(Risas) inició por una exnovia, la conocí en la universidad, ella fue la que me activó de nuevo volver a la cámara análoga, aunque en la universidad todo lo que aprendíamos era digital, pero ambos estábamos muy conectados con el mundo análogo. Al frente de mi universidad, hay una tienda se llama Fotocómputo, allí podía revelar mis fotos, pero era muy caro y lo que tenía era lo que me daba mis papás, algo que me alcanzaba solamente para desayunar y para comprar un par de rollos que en ese momento tenían un precio alrededor de los 8.000 pesos, estos rollos eran favorables porque estaban vencidos y desde ese entonces me gustó mucho su resultado, desde ese entonces sólo disparo esos rollos, conseguí un trabajo tomando fotos y realizaba estas tomas con estos rollos convirtiendo mi trabajo visual en algo muy único, pues cada foto se componía de errores diferentes, cada foto no era no era igual y además no entendía en aquel entonces técnicamente por qué quedaban así ya que no era yo quién realizaba el proceso de revelado así que cuando las mandaba a revelar simplemente me encontraba con esas fotografías llenas de hongos, ruido y así, los rollos eran los *Konica Minolta VX100 Super 135 colour film*.

En este caso, ¿Estás creando una ficción visual?

Desde lo técnico, sí. Suelo recordar con anhelo ciertos momentos, pero a partir de este tipo de rollos caducados planteo esta ficción, con estas características porque el color que estos rollos revelan no es fiel a la realidad, no es el color real, la textura es diferente. En general, a mí ya no me interesa disparar, estrictamente con rollo caducado, porque ya tengo los medios para revelar cualquier rollo, y esto me permite realizar, otros tipos de motivos visuales, otros errores y procesos experimentales.

¿En qué momento empezaste a revelar tus propias películas?

Bueno, pues recuerdo que yo revelaba todo mi trabajo en Fotocómputo, ya que en la universidad no me habían enseñado a revelar sólo enseñan lo básico del laboratorio, la cámara oscura, cosas así. Entonces tenía que esperar cuatro o cinco días para ver el resultado de aquel laboratorio, entonces en esa necesidad de ver mi trabajo, manipulado por mí mismo, considero que la imagen es únicamente mía, es mía porque yo desarrollé todo el proceso, no concebía que yo hacía mis fotografías y el resto del proceso estuviera en las manos de otra persona que no había entendido la imagen como yo la había entendido. Con el tiempo me compré un digitalizador y luego me compré un escáner. Algo que me ayudo a conseguir ese escáner fue la plataforma Flickr en esta plataforma la cual ingresé hace 10 años (todavía sigo publicando en esa plataforma). En Flickr seguía a mi artista favorito, él no guardaba los metadatos de sus imágenes y la dejó libre y ahí salía la información completa, añadiendo la marca del escáner un Canon ef9000f mark, busqué ese escáner por todo lado, busqué y lo conseguí aquí en Bogotá y lo compré, de inmediato comencé a digitalizar y entender el digitalizado desde el acetato como tal, yo puedo sacar cualquier información, puedo darle el color que yo quiera y tener un mayor control de lo que quiero que se proyecte en la imagen. Luego estuve en Roma, allá conocí un parche que se llama el Forte Pedestino que es un centro de autogestión izquierdista-antifascistas, allá me enseñaron el proceso c41.

¿De qué va este proceso?

Hay dos tipos de procesos para revelar un película, color o película blanco y negro, es un proceso que se llama d76 que es de kodak que es solo para revelar la película y en el fijador si puedes usar un *Ilford* o cualquiera, y el proceso para revelar color se llama c41 entonces ese proceso... pero a mí lo que me interesaba más era el color porque yo hago más color que blanco y

negro, o sea me encanta más el color, entonces como que en esa necesidad allá me acerqué en ese Forte Pedestino en Italia, Roma y me enseñaron y me dieron el sentido del compartir que es algo que acá muchos artistas no lo tenemos en Colombia y pues, obviamente no lo tenemos por porque acá nos dividen por nuestras habilidades desde pequeños. El proceso tenía que revelarse a 38° luego usar un revelador y un fijador, usar un estabilizador con un poco de ácido acético para lavar la película y después de revelada y revisar que no le queden manchas, finalmente debía tener un secado para conseguir una imagen óptima. No pagué nada por aprender este proceso, fue increíble.

Luego, me compré mis químicos y realicé algo empírico y en la casa donde vivía, comencé a revelar mis imágenes, obviamente al principio salían unos errores y unas cosas muy locas, comprendí que cualquier persona puede manipular su imagen como quiere y como desee, aproximadamente uno puede controlar los errores en un 70% y el restante podría decir que este compuesto mayormente por el azar del revelado análogo y de cómo emplee los químicos en su debido proceso.

También es importante mencionar que mi revelado es algo artesanal, Por ejemplo, tengo mi tanque de revelado donde pongo los carretes, luego debo humectar la película con agua a 38 grados aproximadamente unos 5 segundos luego pongo el químico revelador, cuando tomo una foto con poca luz dejo más tiempo del normal la película en el fijador, pensando en mejorar el contraste de este modo y así puedo forzar la película con más de información desde el químico revelador, ya después extraigo el químico y vuelvo a poner agua tibia para lavar el revelador y lavar la película porque si no lo lavo, cuando ponga el otro químico lo contamina, y me va a durar menos. Cuando tengo que meter el *fixer*, ahí es cuando puedo crear errores, si le va a meter cloro, o ese aceite donde vienen los duraznos enlatados o cómo lo hizo un amigo que uso sus propios orines, hay infinidad de cosas que le puedes aplicar después de revelar la película para que genere

los errores, ya después de meter cualquiera de los químicos, lavas otra vez y vuelves a lavar y pones el fijador, que significa que cuando saques la película ya la fijas y la sacas y tienes tú película completa de errores. Hay una colita este pedazo es usado para colgar de allí los acetatos, normalmente este pedazo de película suele terminar dañado, pero para mí esto finalmente contiene información que es importante. El error, es el error de toda la foto que tome y el final, es el final de la película y en esa búsqueda estamos, con otra amiga que venimos trabajando esta búsqueda, de encontrar posibilidades para crear más errores con esa variación del *fixer* y notamos que ninguna foto ha quedado igual a la otra, cada una con su propio error.

¿De qué trata Nrollados?

Cuando regresé de Europa en el año 2018, conocí a Sebastián. El me contactó por un mensaje que me envió por medio de la plataforma digital Flickr demostrando interés de mi trabajo fotográfico, al conocer su trabajo, vi que hacía grafiti y rapeaba y sus registros los hacía con cámara análoga. Lo invité a revelar en un laboratorio aquí en el Sur de Bogotá, una señora que nos dejaba usar su laboratorio, y nos dejaba producir cada rollo por un valor de 5mil pesos, algo muy barato para lo que normalmente vale el revelado. Con el tiempo le enseñé a revelar sus propios rollos y bueno, su interés en este campo incrementó mucho más. En el 2019, teníamos pensado abrir un laboratorio propio mucho más grande, pero con el tema de la pandemia todo se vino abajo. Sebastián pasó por un momento difícil en su casa, y un día cualquiera tocó mi puerta, mencionando que, por la pandemia, la situación se había puesto muy difícil, que estaba sin trabajo y que lo iban a echar de su casa. Para ese entonces le ofrecí revelar y digitalizar películas como un servicio propio, y así poder recoger dinero para el día a día. Tuvimos la idea de hacer un evento de rap, con exposición de fotografía y revelar fotos en ese mismo espacio, pero luego llegó el paro nacional aquí en Bogotá. Para el evento creamos un perfil en Instagram que se llama Enrollados y ahí quedó,

empezamos a subir nuestro registro y lo que revelábamos. En sí Enrollados no es un laboratorio, sino unos hacedores de imágenes para cambiar mentes, es nuestra visión (entre risas).

5.4 Producción: El Errar Consciente, Procesos Técnicos Para Fallar

En este segundo momento de la producción del error fotográfico, encontramos un gran número de posibilidades a partir de las cuales se puede errar acertadamente. Están los errores que se dan o se buscan al manejar el tiempo de obturación, manipulando a nuestro antojo la temporalidad de los movimientos, desenfoces y cortes bruscos de nuestros objetos y sujetos capturados. Los cortos y largos momentos donde el obturador permanece abierto, se identifican con la búsqueda en la contraposición de la inmediatez, aquí el instante más largo es el instante fotográfico. Autores como la fotógrafa croata *Olga Karlovac* y el colombiano *Santiago Rueda*, hacen uso de la obturación lenta y los movimientos involuntarios y naturales de la mano al sostener la cámara, para capturar imágenes en movimiento.

Por una parte, *Olga Karlovac* crea imágenes que en su mayoría se hacen durante las lluvias del invierno de su ciudad natal, Zagreb; *Santiago Rueda*, por otro lado, hace disparos con una cámara análoga a detalles y situaciones de las calles de la ciudad de Medellín, pero ambos se valen de este error como recurso para hacer narraciones callejeras de sus ciudades. La autora croata dice que esta técnica hace que los sujetos a los que apunta con su lente parezcan “*formas separadas que bordean el expresionismo abstracto*” (Dowell, 2018, p 2-3), es el primer foto libro de *Karlovac*, resultado de ese proceso de exploración donde la obturación lenta es una intención profesional para crear poéticas abstractas de la ciudad y sus habitantes.

Ralentizar el tiempo puede elevar a alturas insospechadas la más trivial de las escenas, esa reducción de temporalidad habitualmente, se sitúa en una especie de defraudo vivenciado por quién captura la imagen, respecto a lo capturado; es decir, que las imágenes que nos quedan son

el resultante de detalles que no pudimos observar con detenimiento, y lo que vimos no se asemeja a la distorsión de imagen que captamos. Hacer lento el tiempo, para unos resulta en desilusión respecto a la idea de congelar un instante; para *Outcast Mag*, es lo excitante del resultado en el proceso fotográfico.

El fenómeno contrario en el control del tiempo, es el del tiempo alto de exposición, que se usa para congelar movimientos de objetos o situaciones que ocurren en fracciones de tiempo muy pequeñas, es aquí cuando volvemos a los inicios, donde la vida es retratada algo menos frenética y se muestra a los sujetos de la forma más honesta posible. El tiempo se convierte en un error en la fotografía, ya que está irrevocablemente condenado a existir de un modo extraño, y se nos presenta eidéticamente, cuando detenemos por completo el transcurrir continuo del tiempo foráneo en una imagen. Logramos con el error la reducción del acelerado transcurrir de nuestro entorno, como es el caso de la fotógrafa sueca *Lena Källberg* quien hace del tiempo individual un tiempo conjunto que todos compartimos y vivimos dramáticamente (figura 23). En ocasiones al detener el tiempo nos equivocamos, sin embargo, constituimos una temporalidad que vive latente en las fotografías de nuestro ilusorio tiempo presente.



Figura 22. *Before the Winter*, 2018, Olga Karlovac

Nota. Adaptado del usuario de Instagram, @olga.karlovac [fotografía], de su *fotolibro* “*Before the Winter*”, 2018 (<https://www.instagram.com/p/BiwM7HJAAE5/>) © 2021 Instagram from Facebook.



Figura 23. *I'm fixing a Hole, where the sun gets in*, 2018, Lena Källberg

Nota. Adaptado del usuario de Instagram, @lomolena [fotografía], de su *serie* “*Untourist- Myopic Sightseeing*”, 2018 (<https://www.instagram.com/p/BjDrxUPACWa/>), © 2021 Instagram from Facebook.

Hemos marcado así, el error fotográfico en un tiempo interno y externo, que deviene en esos infinitos movimientos involuntarios y los contenemos al interior de la fotografía. Bel Neiges, una entusiasta y autodidacta de la fotografía en la ciudad de Lisboa, enmarca en sus retratos de ciudad una suerte de interrupción del tiempo que se vive en el interior de esta, encarnando así una idea de error que abandona deliberadamente la reproducción exacta de los objetos visibles, y que apunta a la renuncia de todo lo que, en apariencia, constituye una buena foto. Si en un principio el objetivo de la imagen fija ha sido el de representar objetos y fenómenos con tanta fidelidad a la naturaleza como sea posible, al igual que en el dibujo y la pintura, la exploración del movimiento en este proceso fotográfico, da cuenta de un estilo que se fue desarrollando durante un largo periodo de tiempo y ha dado como resultado las fascinantes e incluso, mágicas imágenes que aún admiramos en las pinturas futuristas, pero ahora en las fotografías contemporáneas.



Figura 24. *The lady and her dog*, Bel Neiges, 2018

Nota. Adaptado del usuario de Instagram, @belneiges [fotografía], 2018
(https://www.instagram.com/p/Bg2nh_4lKdi/) © 2021 Instagram from Facebook.

Año tras año, la tecnología en materia de aparatos fotográficos hace grandes avances, por un lado, son comunes hoy en día los dispositivos portátiles que se adhieren a las cámaras que ya conocemos, por otro lado, salen en el mercado cámaras equipadas con una diversificación de funcionalidades, cuya finalidad es la de posibilitar la creación de imágenes de mejor calidad. Sin embargo, hoy día, resiste el uso de algunos recursos y dispositivos de los primeros años de la fotografía, como es el caso de la cámara estenopeica o la Polaroid, las cuales, por ejemplo, en el caso de la estenopeica se opone a esos otros modos de reproducir imágenes, sin más elementos que una caja o una lata con un agujero del tamaño del filo de una aguja.

Cuando en la exploración de los procesos de creación, los autores se detienen en el uso específico de ciertos dispositivos, cuya práctica ha caducado con el tiempo y que por ende, se han fabricado unas versiones mejoradas de ellos, podemos decir que se pretende crear un estilo desde la resistencia, que no encajan con esos modelos actuales de presentación, pero que dan cuenta del salvamento de unas formas de producir desde lo artesanal y lo primario, y es allí donde el error cobra fuerza como un posicionamiento frente a las búsquedas de la producción fotográfica. Autores como la fotógrafa francesa *Neil Donovan* (figura 24), quien se ha decidido por el uso de la Polaroid como menciona en su página web (<https://www.nell-donovan.com/about>) “dar a ver otro mundo marcado por el estigma de las sombras y las luces, el humo y las cenizas”. Este dispositivo, según lo que ella plantea le permite que su ejercicio de observación se articule en torno a movimientos turbulentos que, para ella, están relacionados estrechamente a la encarnación y al éter. La idea que plantea Neil, de dar cuerpo a lo que habita en la mente para hacer palpable lo invisible, no es más que la develación desde el error a esas formas abstractas del ser que son invisibles para la mayoría de los ojos.



Figura 24. *Untitled*, Nell Donovan, 2017

Nota. Adaptado del usuario de Instagram, *@nell.donovan* [fotografía], 2018
(<https://www.instagram.com/p/Bi5dD0BASiG/>) © 2021 Instagram from Facebook.

En el caso de la cámara estenopeica, por ejemplo, podemos situar a autores como la fotógrafa alemana Larissa Honsek (figura 26) y el fotógrafo inglés Richard Nicholls, quienes al igual que Neil, oponen resistencia a esas formas de crear con que hemos crecido. En este caso, este dispositivo funciona como funciona la cámara oscura, se obtiene una proyección de una imagen del exterior, pasando a través de un agujero y luego, esta imagen es proyectada en el interior en una superficie. Este tipo de procesos, son algo alquimistas aún en la actualidad y, conservan cierto estado mágico al permitir capturar imágenes borrosas, o muchas veces desenfocadas, pero únicas. Los sentimientos que se acumulan en el cuerpo cuando vemos por primera vez cómo es dibujada la imagen sobre el papel, son indescriptibles. Esa es la magia de la que hablamos, aquella que se crea al hacer uso de material químico fotosensible luego de sacar el papel fotográfico de la cámara oscura.



Figura 26. *Untitled, Larissa Honsek, 2018*

Nota. Adaptado del usuario de Instagram, [@larissa_honsek](https://www.instagram.com/p/Bizo0SUAfey/) [fotografía], 2017
(<https://www.instagram.com/p/Bizo0SUAfey/>) © 2021 Instagram from Facebook.

Los resultados del manejo de ambas cámaras los hemos situado en el segundo momento de la producción del error fotográfico, puesto que llegamos a ellas, como llegamos al error, involuntariamente, pero después de haber sido partícipe de su resultado, jugamos a ser alquimistas y nos adentramos en las particularidades de su proceso, llegando a crear incluso procesos alternativos. En el trabajo fotográfico de Richard Nicholls, el error es una narrativa de la memoria en los procesos tecnológicos actuales, donde se funden las líneas de lo interior con lo exterior (figura 27), y también se mezclan los procesos digitales y tradicionales de la fotografía, él cuenta en su página web un poco sobre el por qué y el cómo de esta preferencia por el error:

Estamos manipulando imágenes usando técnicas de préstamo de datos digitales para producir imágenes de falla”. “La impresión del trabajo utilizando una de las técnicas fotográficas más antiguas, el cianotipo, produce imágenes que representan una

representación literal y metafórica de cómo hemos permitido que la tecnología cambie nuestro plan, interrumpa nuestra comprensión del espacio y pierda el control. Creemos que el uso de un proceso tradicional y alternativo para realizar trabajos auténticos hechos a mano es una antítesis a las imágenes del mundo digital” Anne Guest, (2018).

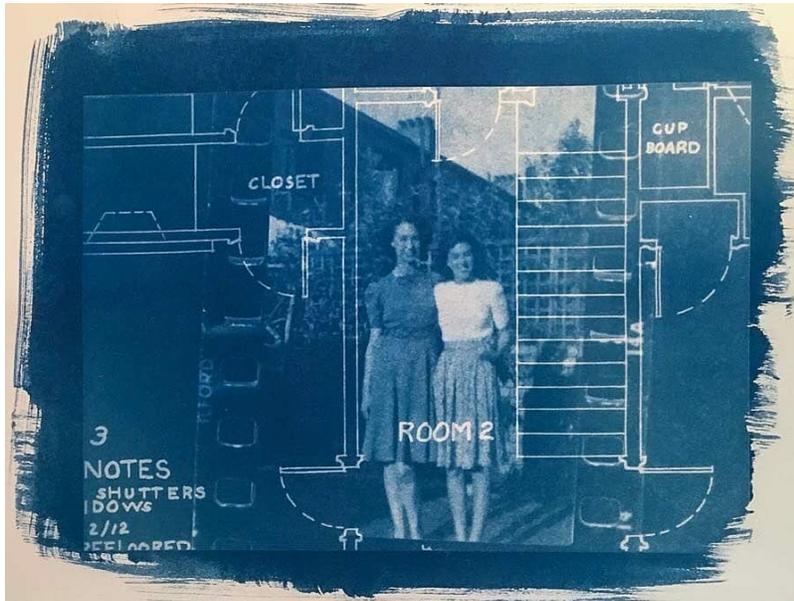


Figura 27. Wall Stories, Best Friends, 2018, Richard Nichols

Nota. Adaptado del usuario de Instagram, @larissa_honsek [fotografía], 2017 (<https://www.instagram.com/p/Bizo0SUAfey/>) © 2021 Instagram from Facebook.

5.5 Entrevista: Aryok Mateus

El fotógrafo colombiano Aryok Mateus, utiliza tanto cámara como técnicas dentro del universo análogo. Su trabajo fotográfico expresa una relación intrínseca entre el retrato, lo documental y la fotografía callejera, creando una obra particular que conecta en paralelo las antiguas prácticas fotográficas con el escenario actual.

Para generar contexto de su obra, quisiera que me contara acerca de su proyecto *Feel the burning film*:

Bueno, FTBF empezó básicamente por cómo la gente se interesaba por mi trabajo, pero muchas de estas personas no tenían idea de cómo funcionaban estos procesos de producción fotográficos en el ámbito análogo. Además, siempre quise conformar una comunidad de fotografía análoga, inspirado por varias comunidades de fotógrafos alrededor del mundo, donde la mayoría de estas comunidades no son de habla hispana, nace esta posibilidad de crear nuestra propia comunidad local. Además, tras el auge de la fotografía análoga en redes sociales, muchas cosas de este proceso pasaban desapercibidas, así que de una forma autodidáctica empecé este proyecto en varios medios digitales como es YouTube e Instagram.

¿Cuál es el motivo técnico o conceptual para usar estas cámaras y estos procesos en nuestra época?

En mi día a día, trabajo con fotografía comercial, puntualmente en el campo de la fotografía de moda, considero esto como mi trabajo, estrictamente algo que solo lo hago por trabajo, en parte no tengo interés de divulgar este tipo de resultados ya que corresponden a otra necesidad técnica desde lo digital y conceptual por la necesidad del mismo. Entender el proceso de la fotografía análoga, me hace concebir la fotografía desde otro punto de vista, mucho más consciente de cada foto, olvidarme de ese inmediatez visual llevando mis ideas estéticas mucho más propias desde el control de las mismas, desde las características del revelado, de un rollo determinado, la ampliación, el cómo desarrollo la película en el escáner hace de mi trabajo, una forma consciente para producirlo. Además, cuando hago fotos a color, suelo estresarme mucho, porque es un proceso que lo determina muchas variables cuando salgo a la calle, la luz, el clima... a propósito cuando

tengo que ampliar no puedo hacerlo manualmente, entonces tengo que digitalizarlo empiezo a notar que la imagen que obtuve al inicio empieza a cambiar desde la tonalidad, halos de luz y otros fallos que puedo controlar con mucha más precisión en el blanco y negro.

¿Consideras tu obra dentro de un proceso visual o un proceso técnico?

Tengo una fuerte influencia por el minimalismo en la imagen, mis preocupaciones van básicamente desde el aspecto formal de la misma, todos los elementos que componen una foto deben estar ubicados y por ende pensados para un mejor equilibrio en la distribución espacial del encuadre. Además, busco mucho las simetrías, contrastes, opuestos. Otro recurso visual que uso mucho en mi obra es la doble exposición, mayormente cuando realizo retratos, esto me permite sacar dos posturas de una misma persona; un retrato bien hecho desde lo técnico y otro enmarcado en la personalidad del retratado. Cuando realizo fotos a color, trato de forzar mucho el contraste, que los colores que allí se muestren sean muy vivos y resalten, incluso aceptando que quede más granulada, todo esto usando el medio formato (llamado así porque es considerado el formato mayor de 5mm o 135, pero es menor que la película 4x5, o llamado de gran formato) porque por medio de esta obtengo mejores resultados.

Como anécdota de tu obra, ¿Qué tipo de errores técnicos o visuales son los más frecuentes cuando revelas o editas tus fotografías?

Precisamente en el revelado a color tuve estos primeros fallos. Todo esto pasó cuando estaba empezando a usar fotografía a color, llevé conmigo 4 rollos de color en un viaje que realicé hacia la ciudad de Manizales, Colombia. En ese momento no tuve en cuenta muchas variables para obtener buenas fotografías. Dichas variables eran la temperatura ambiente y la agitación en el

revelado (si se agita fuerte cuando se revela en blanco y negro, la imagen va a salir con más grano contrario al color, que, si se agita más, quedará sobreexpuesta). Esto no lo tuve en cuenta y los cuatro rollos que llevé quedaron sobre expuestos, perdiendo una cantidad de imágenes que no pude rescatar por aquel descuido. Algo que aprendí de ello, fue el movimiento que debo generar con el tanque que contiene los químicos y los rollos dentro de este. Cuando uso el tanque con rollos que son de blanco y negro, usualmente giro el tarro verticalmente y con los rollos a color, básicamente uso el eje del tanque para girarlo y así con unos tiempos determinados, obtengo buenos resultados de los rollos. Otro contratiempo que tuve con el revelado fue que, en un mismo tanque, metí un rollo a blanco y negro y un rollo a color. Cuando era momento de poner el fijador de blanco y negro, los rollos a color quedaron con unos tonos que no correspondían a los fotografiados, además varios puntos negros quedaron en las imágenes. Tras haber notado este error, lavamos los rollos y pudimos salvar algunas imágenes que no estuvieron afectadas por este percance.

¿Qué se viene para FTBF? o ¿podrías mencionar si tienes algún proyecto a futuro?

Hay varias ideas, en este deseo de que se convierta en una comunidad fotográfica, quisiera compartir con otros fotógrafos que sean prolijos en un género de fotografía, para someterlos en otros ámbitos, en otras cámaras y en otros formatos que no sean de su agrado o que simplemente desconozcan, porque no han tenido la posibilidad o el interés y así, ver qué tipo de resultados podrían salir de este experimento. También quisiera que otras personas nos contaran sus procesos de revelado, para así tener una construcción más amplia de este proceso de la fotografía que finalmente determina la unicidad de las fotos. Por último, también quisiera hacer un proceso documental con algunos personajes característicos de nuestro entorno local, compartir sus

anécdotas y sus modos de ver la vida por medio de una sesión de fotos que divulgue por medio de las imágenes estas historias que solo quedan en el relato hablado.



Figura 28. *Sin Título, 2019, Aryok Mateus*

Nota. Adaptado del usuario de Instagram, @aryokmat [fotografía], 2019, (<https://www.instagram.com/p/B3qzeQWl4mR/>) © 2021 Instagram from Facebook.

5.6 Posproducción: Mitad Humano, Mitad Error

El tercer y último de los momentos en los procesos de producción del error fotográfico, es en donde situamos aquellos errores propios de la manipulación de las imágenes, en el revelado, la impresión y la digitalización de estas. Allí se suman herramientas técnicas muy propias del arte con la experimentación de materiales, en los modos de presentación y de reproducción de imágenes. El error puede darse de forma natural e involuntaria, cuando algo falla en el proceso de revelado, en la ausencia o la aplicación de alguno de los químicos sensibles o el tiempo inexacto en el que se expone a las películas a estos, pero cuyo resultado se convierte en parte de ese proceso de exploración que hemos tratado de resaltar durante todo el texto. Autores como Davis Ayer (Figura 30), un fotógrafo estadounidense, quien se dedica a la experimentación química en el

proceso de revelado de la fotografía con película, en su obsesión por el estudio del color y la yuxtaposición de imágenes en la técnica de la doble exposición, da vida a esa idea que tenemos del error en la fotografía, ya que los resultados del proceso en sus fotografías no se acomodan a esas nociones, donde la fotografía se presenta de manera pulcra y, le suma a esto desde esa exploración, unos colores y unas tonalidades muy de ensueño, que más allá de ser imágenes *vintage* se convierten en una apología al error generado durante ese proceso de revelado.



Figura 30. *The Steady Flow of Time*, David Ayer, 2015

Nota. Adaptado del usuario de Instagram, @davisayer [fotografía], de la serie *Acid Whased Dreams* 2018, (<https://www.instagram.com/p/Bj1jp3NAy-2/>) © 2021 Instagram from Facebook.

Una de las particularidades del proceso de revelado, que se convirtió en parte de nuestro imaginario por la cultura popular en el cine y la televisión, es sin duda, el cuarto oscuro, ese pequeño cuarto de luz roja donde se llevaba a cabo la magia. Muchas de las alteraciones que prefieren los autores van desde la alteración del color por agentes químicos o naturales del ambiente hasta el granulado, la acutancia y las marcas, como es caso del fotógrafo francés Jim Rosseberg (Figura 31) quien, en esa búsqueda de experimentación del proceso fotográfico, en el

2014 comienza una serie de fotos con una Fuji FP3000B, en esta serie decide crear unas alteraciones en los negativos, pero en este caso puntual, dichas alteraciones fueron hechas sobre los negativos por las personas a las cuales él fotografió y no por él. Dichas alteraciones se convierten en la finalidad del autor por crear un juego de marcas en donde el fin es devolver a la fotografía ese carácter natural de sus texturas, dotándola de una particular señal o marca que la hace única.

Este tipo de procesos fotográficos nos hace cuestionarnos más allá de esa innegable voluntad de errar en la fotografía contemporánea, por esas equivocaciones que han estado presentes desde los inicios de las primeras impresiones fotográficas, pero que solo logran ser aceptadas como parte de ese proceso hasta después de mitad del siglo XIX y, que al mismo tiempo, nos hace creer que ese errar fotográfico se está convirtiendo en una especie de recordatorio de las huellas de nuestro paso por este mundo, ya que la equivocación ha hecho parte, incluso de nuestro material genético desde siempre y no es algo de lo que podemos huir, sino que es algo con lo que convivimos y en lo cual encontramos belleza.



Figura 31. #25, 2017, *Jim Rosseberg*

Nota. Adaptado del usuario de Instagram, @jimrose [fotografía], de la serie *Substance & Memories* 2018, (<https://www.instagram.com/p/Bh9-LV1A30O/>) © 2021 Instagram from Facebook.

El accidente se presenta en la fotografía, como parte inevitable de ese proceso de experimentación con los medios, encontramos en los procesos dignos de admirar, porque dan cuenta de esa impresión de que el universo se sale de nuestras manos y no lo podemos controlar. Lina Merizalde (Figura 32), una fotógrafa documentalista radicada en la ciudad de Bogotá habla sobre este tipo de experiencia del error fotográfico a través del accidente:

Había empacado mi cámara análoga que llevaba varios años sin usar. En el viaje noté que el foco estaba raro, pero no le puse mucha atención. Al regresar a Bogotá, llevé la cámara a revisión, solucionaron el problema y me olvidé del asunto. Hasta hace 3 semanas redescubrí el rollo y lo revele, para encontrarme con el más acertado de los accidentes: todas las fotos estaban completamente desenfocadas a excepción de la parte inferior. Al principio me decepcioné, pero luego sentí que de alguna extraña manera era estéticamente coherente con mi paso fugaz por esa dulce tierra del pacífico. Siempre sentí que nuestra partida de Jurubirá fue violenta: los temas complejos a los que me refería antes incluían el asesinato de un hombre ajeno al conflicto, empresario de ecoturismo (al que alcancé a conocer), y una reorganización de grupos armados a través de los territorios, en el marco del pos acuerdo con las FARC (de <https://www.instagram.com/p/BjiX4sHAznx/>).



Figura 32. *Sin Título*, 2018 Liliana Merizalde

Nota. Adaptado del usuario de Instagram, *@docteurmiller* [fotografía], 2018, (<https://www.instagram.com/docteurmiller/>) © 2021 Instagram from Facebook.

Ese accionar del accidente se convierte también en una forma de hacer real lo real, es decir, que funciona bajo los límites de los acontecimientos a los que estamos sujetos y en que también se ven envueltos los personajes retratados en las fotos como los mismos autores, lo que se hace mucho más evidente en las fotografías, que cuando tenemos el control de la situación.

Persisten aún técnicas de revelado como es el caso de la técnica *Bromóleo*, que es un proceso fotográfico antiguo, cuya característica principal es la de ser monocromático. Ella Morton artista visual canadiense, (figura 33) usa este tipo de técnicas que pueden ser consideradas como anticuadas en relación a los avances en material fotográfico. Su trabajo está direccionado a dar una visión de cómo los seres humanos perciben una tensión de los opuestos: vivir en una cultura cuantificadora, basada en la información y reflexionar sobre lo desconocido cuantificable.

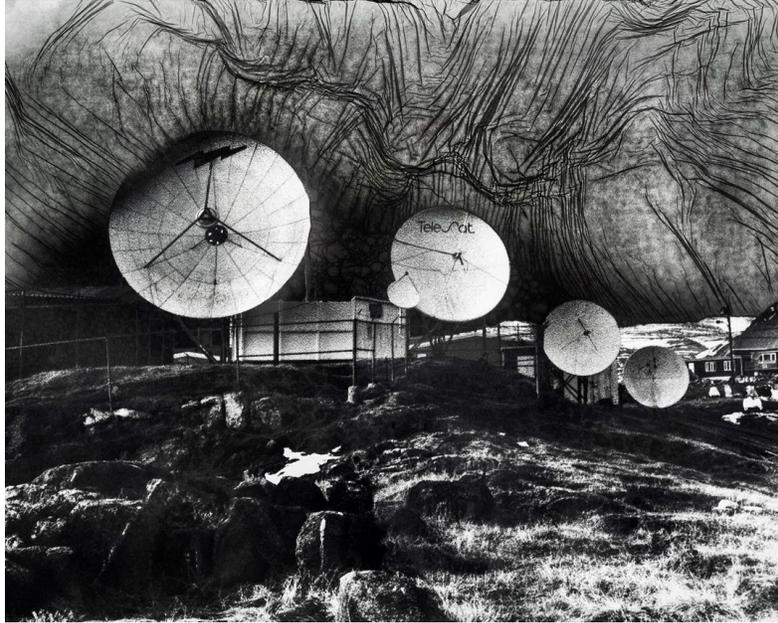


Figura 32. *The satellite dishes*, 2020, Ella Morton.

Nota. Adaptado del usuario de Instagram, @ellasharpmorton [fotografía], 2020, (<https://www.instagram.com/p/B87PXF4ABYU/>) © 2021 Instagram from Facebook.

Como lo mencionamos anteriormente, equivocarse supone también un conocimiento, no sólo de la técnica sino también de los fallos mismos, saber qué y cómo algo salió mal, exige tiempo de preparación, de investigación y de práctica, para poder replicar a futuro lo que se está haciendo, Ella hace referencia a esta idea cuando asume su conocimiento sobre la técnica de *bromóleo* para romper con ellos mismos:

Después de mucho ensayo y error, he hecho una impresión de *bromóleo*. Tomó una buena cantidad de investigación oscura y manejo de productos químicos intensos, pero finalmente he descubierto este proceso delicado. Implica remojar una impresión de gelatina de plata en un blanqueador especial para hinchar la emulsión de la manera correcta, enjuagar, secar y enjuagar nuevamente, y luego "pintar" la imagen nuevamente con tinta litográfica. Ahora

que he aprendido las reglas, el siguiente paso, por supuesto, es romperlas(Recuperado de <https://www.ellamorton.com/news>).

El error voluntario en este momento es cuando intervenimos la fotografía ya capturada, esas intervenciones, se dan de forma manual o también en el proceso de digitalización, con el uso de herramientas como las que proporciona la Suite de Adobe, donde se pueden alterar las formas, los contrastes, colores, también se duplican, se recorta o se adhieren elementos. Este tipo de errores, tanto digital como manualmente, hacen parte más del estado consciente con el que los autores toman responsabilidad frente a sus procesos creativos de forma subversiva. Las intervenciones de este tipo son conocidas normalmente con el nombre de *Collage*, el cual no se sujeta meramente al ejercicio manual, sino que también suma a lo digital, ejemplo de esto es la obra del fotógrafo uruguayo Juan Fielitz (figura 33) cuyos procesos de creación pueden ser asociados a la técnica del uso del archivo, o de la fotografía de archivo a través de la recolección y apropiación de imágenes intervenidas mediante la técnica esta técnica del collage. Hace parte de su trabajo el tratamiento del uso de papeles envejecidos sobre fotografías en blanco y negro, y también el uso del color negro con los cuales hace un juego para ocultar los espacios vacíos, creando una especie de veladura sobre las imágenes. Esa idea de tapar ciertos aspectos de una foto o reemplazarlos por otros, da cuenta de una composición muy en relación con ciertas prácticas artísticas que se llevaron a cabo en la primera y la segunda ola de los movimientos artísticos en Estados Unidos y en Europa, como por ejemplo el Dadaísmo, el Letrismo, e inclusive el Situacionismo.



Figura 33. *Collage, 2018, Juan Fielitz*

Nota. Adaptado del usuario de Instagram, @juanfielitz [fotografía], 2018, (<https://www.instagram.com/p/BkEB0iQga6T/>) © 2021 Instagram from Facebook.



Figura 34. *The old dreams were what sustained me, 2018, Anne Silver*

Nota. Adaptado del usuario de Instagram, @anne_silver_ [fotografía], 2018, (<https://www.instagram.com/p/Bjmn4maA3N-/>) © 2021 Instagram from Facebook.

Anne Silver una fotógrafa francesa, (figura 34) también hace parte de ese grupo de autores que actúan desde el error y el collage, ella realiza intervenciones a las impresiones de sus fotografías con polaroid, de forma manual, en donde recorta y pega fragmentos de escritura, objetos naturales como ramas o alas de mariposas, creando así imágenes visualmente poéticas, al mismo tiempo también realiza experimentación con la técnica del cianotipo, pero no sólo se queda con ese primer acercamiento a esta técnica, sino que va más allá, ya que ella realiza las impresiones a mano sobre papel de acuarela de algodón y luego tonifica cada impresión en café, té negro o té de cassis.

Así pues, estos experimentos abren el camino a un estilo errorista en la fotografía, que hasta ahora sólo se había visto como preferencias personales aisladas las unas de las otras, pero que nosotros hemos decidido hilarlas a la historia de la fotografía que conocemos, y que ha resultado bien, ya que incluso los autores comprenden el potencial y la importancia de sus imágenes, aunque estas no han sido desarrolladas o estudiadas todavía, se ha ejecutado de manera acertada, creando un nuevo estilo, en donde resulta necesario preguntarse qué vino antes. Las innovaciones visuales en la fotografía contemporánea están inspiradas altamente por la pintura gestual de movimientos artísticos como lo son el Cubismo, el Expresionismo y el Abstraccionismo.

El error en estos procesos es una producción tanto de la inteligencia como de la voluntad del ser humano, que busca conocer el mundo en el que habita, explicar sus fenómenos, dar vida a sentimientos intraducibles por el lenguaje y mostrar otras alternativas procesuales desde la creación de imágenes. Hay quienes son necios y reacios al error, hay quienes nos equivocamos más que otros y aun así, nuestra reacción frente este fenómeno es el de adaptabilidad.

Cabe resaltar que, en su momento en estos movimientos artísticos, el error se convirtió en la negación de los valores racionales de la sociedad occidental que se vinieron abajo tras las dos guerras mundiales. Movimientos como el Dadaísmo y Situacionismo que después de mitad del siglo XIX, acogieron en sus filas el azar y a todas aquellas expresiones fuera de los márgenes en el arte, posibilitando que disciplinas como la fotografía tuviesen la elección de experimentar tanto desde la técnica, como desde el estilo, con ello se abrió la brecha en la cual nos encontramos nosotros, el error como la forma más sincera de crear.

Nos equivocamos, pero equivocarse también es un hacer científico, tenemos la posibilidad de obtener conciencia y conocimiento del error, de este desesperanzador estado que supone el equivocarse, porque abrimos camino a errar. El tema que se trata aquí no solo es el del error fotográfico como fin, sino como un medio desde donde se han logrado reducir elementos intrínsecos de la historia de la fotografía. Se renuncia, en ese proceso a algunas características que siempre han sido típicas de la fotografía y que, de hecho, son las que desde el principio la han convertido en un vehículo para transportar imágenes en el tiempo. Una de estas características, a las que se renunciamos desde el error, está por encima de las demás, y es a la clara afinidad con la intacta realidad, renunciamos a ella para crear un vehículo donde los detalles e instantes en el tiempo, radican en el tratamiento sus imágenes. Éstos son los factores desafiantes que hemos tenido para con la producción de las imágenes universalmente reconocida y aceptada tal cual como la presentan los medios masivos de comunicación. El error fotográfico hace caso omiso de todo ello, y de mucho más, renuncia al objeto reconocible, al momento decisivo, a la perspectiva convencional, a la fidelidad del color y la forma, a la precisión del detalle, renuncia a casi todo lo que ha sido un éxito en la historia de la fotografía. Desconfía de las convenciones y revive

dispositivos y técnicas, cuya validez había caducado con el tiempo, no persigue la verdad de la imagen, sino algo muy distinto.

6. Conclusiones

La fotografía como cualquier otra disciplina artística, tuvo y tiene sus métodos y técnicas de ejecución. Por otra parte, la fijación de la primera imagen sobre un soporte fijo, a través del uso de la luz como pincel, supuso para el ser humano un cambio en la forma de retratar la realidad visual de manera fidedigna, actividad que no había podido llevarse a cabo en ninguna otra de las disciplinas artísticas hasta ese momento. Esa, su primera característica, se convirtió también en su finalidad: hacer una copia idéntica de lo que el ser humano veía, todo aquello que se hiciera bajo esta técnica debía dar cuenta del mundo natural, es por ello que se han escrito manuales, tratados, libros, cursos, incluso tips, o más común hoy, vídeos de tutoriales en las diferentes plataformas de las cuales tenemos acceso libremente, donde se nos explica paso a paso, cómo es que se debe sacar una “buena foto”.

Por eso, fue relevante empezar a comprender esta idea de purismo visual bajo una perspectiva historiográfica que ayudara a concebir aquellos indicios de la fotografía antes de ser fotografía, establecer y reconocer dicho recorrido técnico y visual que, de alguna forma se encontraba un marco experimental dado por los químicos, dispositivos ópticos y la necesidad de mejorar de manera radical lo que concebimos por realidad.

Esta búsqueda por mejorar las características físicas, técnicas y formales de la imagen, a su vez evidenciaron un proceso diverso de formatos y técnicas, que desencadenaron dentro de una perspectiva general, dos temas que fueron cruciales para entender esta tipología que confronta dicho purismo fotográfico: la democratización de la fotografía bajo la producción en masa por parte de la empresa de fotografía Kodak y el interés artístico por el cual la fotografía instauró, por sus propias cualidades y motivos, es decir, bajo la técnica, la destreza y la intención de quién ejecuta, la forma de configurarse como una expresión artística.

Las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX y la intención autogestionada del fotógrafo Alfred Stieglitz por darle a la fotografía aquella autonomía dentro del campo del arte, fueron sin duda los acontecimientos cúspides desde un campo propositivo en un territorio artístico ya estructurado y concebido por diversos parámetros estéticos, pero a diferencia de esto, la autora Susan Sontag (1980) afirma “que la fotografía establece la creación de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural.” (pp. 62) No obstante, la fotografía tuvo un camino autónomo dentro de las necesidades visuales que surgían durante este siglo, permitiendo que la fotografía expandiera sus posibilidades dentro de lo que llamamos la figuración de lo representado, recurriendo a las primigenias formas de hacer una foto, como lo es la cianotipia, el colodión húmedo, la solarización, sólo por mencionar algunas.

A partir de esto nace una intención por indagar desde la contemporaneidad aquellos usos y formas de la fotografía que, a lo largo de la historia ha ejecutado, configurando una línea atemporal que reside en quien decide crear a partir de un proceso que tiene más de un siglo de historia como una forma de instaurar una indagación conceptual en una variedad de formatos, que hoy por hoy son posibles gracias a la documentación que se tiene de ellos. Cabe aclarar que dichos resultados hoy se entienden en un contexto de exploración figurativa, contrario a lo que pasaba en el siglo XIX que desde que se creó la fotografía, hacían necesaria la búsqueda por capturar la realidad lo más fiel posible. Hoy en día, ese pilar de antaño en la fotografía tiene sin preocupación a muchos que ven este medio como una forma alternativa de retratar lo que ya hoy conocemos por realidad. Al notar como estos diversos procesos y formatos estaban ejecutados por la intención de quién estaba interesado en cualquiera de estos procedimientos, en consecuencia, por medio del

usuario/blog *Outcast Mag* se establecieron tres ejes temáticos que facilitaron la comprensión de esta intención en un antes, durante o en un después de tomar una fotografía.

Así mismo, se determinó que la gran mayoría de las personas que hacen parte de esta iniciativa, realizan primeramente la fotografía y posteriormente, ubicando su proceso artístico dentro del eje temático postproducción configuran, dañan y alteran su producto fotográfico durante el revelado, sobre la imagen impresa o directamente en el negativo intervienen con la ayuda de diferentes objetos rudimentarios como los alfileres, fuego, hilos un huella que corresponde a la casi destrucción misma de la imagen. Seguidamente, nos encontramos que los mismos procesos de fotografía alternativa ofrecen diversos resultados que están determinados por un alto margen de azar, de manipulación errada correspondiendo al acto procesual definido por la exploración misma de la imagen o por la constante indagación de un concepto determinado. Finalmente, evidenciamos que “preparar el error” en un marco de preproducción de la imagen, al decidir comprar y usar rollos caducados sabiendo que su resultado estará predeterminado por los colores y texturas que no corresponden a la realidad capturada por la cámara sobre dicho material fotosensible alterado por el tiempo. Esto, por sí mismo, es considerado una propuesta que deja a medio camino el resultado sorpresa que este tipo de negativos ofrecen.

Este proyecto de investigación/creación interpreta en un formato editorial, un compilado de 10 artistas que han sido partícipes en este blog/usuario con el fin de plantear las propuestas estéticas actuales de la fotografía, para establecer de esta forma que en la actualidad *todos podemos ser fotógrafos*, o al menos estamos al alcance de un dispositivo que puede realizar fotos, pero este proyecto busca enaltecer aquellos que ven este medio visual como oficio que estipula el devenir de la imagen fotográfica.

Bibliografía

- Agustionoy Gilayn A, Monclús Ruiz. (2016). J. Aspectos Legales De Las Redes Sociales. Bosch. Revista Internacional de Doctrina y Jurisprudencia, Barcelona.
- Antero De Quental. Sonetos, (1886). Traducción De José Antonio Llardent.
- Anton Giulio Bragaglia: Fotodinamismo Futurista, Nalato, Roma, (1912) Traducido Y Reproducido En: Joan Fontcuberta, Estética Fotográfica, Blume, Barcelona, 1984, p. 91.
- Antonini, Marco. Manitini, S. Gómez, F. Lungarella, G. Bendandi, L. (2015). Manual De Técnicas y Procesos Alternativos. Barcelona. Editorial Blume.
- Arago, François. (1839): *Rapport De M. Arago Sur Le Daguerriotype, Lu À La Séance De La Chambre Des Députés Le 3 Juillet 1839, Et A l'Académie Des Sciences, Séance Du 19 Août.* Paris: Bachelier, Imprimeur-Libraire. Disponible En [Http://Gallica.Bnf.Fr/Ark:/12148/Bpt6k1231630/F5.Image.R=Fran%C3%A7ois%20arago%20hambre%20diputes%203%20juillet%201839](http://Gallica.Bnf.Fr/Ark:/12148/Bpt6k1231630/F5.Image.R=Fran%C3%A7ois%20arago%20hambre%20diputes%203%20juillet%201839)
- Ast, Federico. (2012) Kodak: El Gigante Que Quedó Fuera De Foco. Los Conflictos Entre La Cultura Y La Estructura, El Corto Y El Largo Plazo, Y La Gestión Del Cambio: El Caso De Kodak. El Clarín, p. 3.
- Benjamin, Walter (1987): “Pequeña Historia De La Fotografía” Y “La Obra De Arte En La Era De Su Reproductibilidad Técnica” En Discursos Ininterrumpidos I. Filosofía Del Arte Y De La Historia. Madrid: Taurus. Traducción Castellana De Jesús Aguirre. Original: (1972). Frankfurt Am Main: Suhrkamp.

- Bourdieu, Pierre. (1997). *Las Reglas Del Arte. Génesis Y Estructura Del Campo Literario*. Barcelona: Anagrama. Traducción Castellana De Thomas Kauf. Original: (1992) *Les Règles De L'art. Genèse Et Structure Du Champ Littéraire*. París: Éditions Du Senil.
- Bürger, Peter (1987): *Teoría De La Vanguardia*. Barcelona: Península. Traducción Castellana De J. García. Original: *Theorie Der Avantgarde*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp.
- Castellanos, Paloma (1999). *Diccionario Histórico De La Fotografía*. Madrid: Ediciones Istmo, pp. 104-105.
- Cendón, Francisco J, Rocha (2013). *Los Fotogramas. La Huella De La Luz O La Esencia De La Fotografía*. Consultado El 26 De junio De 2021 ([Https://Terceroefe.Com/](https://Terceroefe.Com/))
- Cheroux, Clement. (2004) “El Caso De La Fotografía Espiritista. La Imagen Espectral: Entre La Diversión Y La Convicción”. Versión Del Artículo, Traducido Por Pilar Vázquez, “La Procès De La Photographie Spirite. L'Image Spectrale Entre Récréation Et Conviction”, En *Le Troisième Oeil: La Photographie Et L'Occulte*, Gallimard, París, pp. 193-213.
- Colorado, Oscar. (2016) *Nacimiento De La Fotografía*. Universidad Panamericana. Ciudad De México, p. 3.
- Danto, Arthur (2003): *Después Del Fin Del Arte. El Arte Contemporáneo Y El Linde De La Historia*. Buenos Aires: Paidós. Traducción En Español De Elena Neerman. Original: (1997) *After The End Of Art*. New Jersey: Princeton University Press.
- Danto, Arthur. (1999) *Después Del Fin Del Arte*, España, Paidós, p. 224
- De Micheli, Mario. (1979). *Las Vanguardias Artísticas Del Siglo XX*. Alianza, Madrid, p. 267.
- Diccionarios Latín / Griego. *Diccionario Manual Griego. Griego Clásico - Español*. (2014) Editorial Vox. ISBN: 8499741487.

- Dowell, William. (2018). Reseña. Before Winter: One Woman's Photographic Vision, Late At Night On The Streets Of Zagreb & Dubrovnik, pp. 2-3.
- Fontcuberta, Joan (2003). G. Gili, Ed. Estética De La Fotografía. Barcelona. p.119.
- Fontcuberta, Joan. Estética Fotográfica. (2003) Una Selección De Textos. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, p. 130.
- Fox Talbot, William. (2010) *The Pencil Of Nature*. Release (Ebook#33447). Project Gutenberg License.
- Greenough, Sarah. (2007). The Art Of The American Snapshot, (1888–1978). From The Collection Of Robert E. Jackson. *Introduction*, pp. 3-6.
- Guest, Anne. (2018). An Artist–Photographer Collaboration. *Wall Stories*. Consultado El 26 De junio De 2021. (<https://Guest.Nicholls-Uk.Net/Wall-Stories/>)
- Ibáñez, S., & Boisset, F. (2017). Kodak, 1900-1939. Tecnología Y Difusión De La Fotografía Doméstica. II Jornadas Sobre La Investigación En La Historia De La Fotografía: 1839-1939, pp. 326 – 344
- Ibáñez, Stella, Boisset, Francisco. Kodak, 1900 - 1939. Tecnología Y Difusión De La Fotografía Doméstica. II Jornadas Sobre Investigación En Historia De La Fotografía: 1839 – 1939, pp. 326-344.
- László Moholy-Nagy. La Nueva Visión Y Reseña De Un Artista, Nueva Visión, Buenos Aires, Madrid, pp. 115-117.
- Marie-Loup Sougez. (1994). Historia De La Fotografía. Cuadernos Arte Cátedra.
- Martínez, Rafael. (2015). Escribo, Luego Fotografío. Denis Roche (1937-2015). La Vanguardia. <https://Cutt.Ly/Tnhmyii>
- Michael Langford. (1976). Tratado De Fotografía. Ediciones Omega. Barcelona, pp. 172-173.

Moholy-Nagy, Laszlo. (1970) *Painting, Photography*, Vol. 8 De Los Libros De La Bauhaus, Múnich, 1925. Citado En Kostelanetz, Richard (Ed.), Moholy-Nagy, L. Praeger Publisher, Nueva York.

Petroni, Ilze Gabriela (2006): *Entre lo sacro y lo profano (Hipótesis sobre cómo la fotografía ingresa al campo del arte)* Universidad Nacional de Córdoba.

Pretelin, Claudia. (2011). *Usted Apriete Un Botón, Nosotros Hacemos El Resto. Anuncios De Cámaras Fotográficas Kodak 1888-1910*, México, UNAM, p. 118.

Real Academia Española. (1992) *Diccionario De La Lengua Española*. 22.^a Ed. Madrid: España, ISBN: 9788423968138.

Redacción. *Definición De Fotograma*. <https://conceptodefinicion.de/fotograma/>.

Sontag Susan, *Sobre la fotografía*, Edit. Alfaguara, México, 2006

Taylor, Charles M. *Why My Photographs*. (2017) Trieste Publishing Pty Limited.

Varios Autores. (1956). *Selección De La Película*. En E.K Company, *Como Hacer Buenas Fotografías: Manual Completo Para El Aficionado*, Madrid: Kodak. pp 27 - 32.

Verdone, Mario – (2003). *Breve Historia Del Cine Italiano. Del Esteticismo De Clase Al Realismo Popular*. <https://cutt.ly/Qnhbcym>

Zuzulich, Jorge. (2015). *La Certeza Del Error*. 1^a Ed. Ciudad Autónoma De Buenos Aires: Artearte, p. 72.

Anexo

Anexo 1. Tabla De Categorización Del Error En Los Usuarios De *Outcast Mag*

Nombre/Ubicación /Instagram	Preproducción	Producción /	Posproducción	Comentarios/Sitio web/blogs
Enrique Díaz Bogotá, Colombia @enriquediiiiaz	-Fotografía Análoga. - Películas Vencidas.			Mayormente sus fotografías son retratos, paisajes y moda. Sitio Web enriquediaaz.tumblr.com
Lena Källberg Estocolmo, Suecia. @lomolena		- Alto tiempo de exposición - Movimiento de la cámara.		De la serie “Untourist - Myopic Sightseeing” “Todas las fotografías de esta serie fueron hechas con una cámara estenopeica del tamaño de una caja de cerillas y las impresiones en litografía en varios papeles antiguos.” Sitio Web https://lenakallberg.se/work/untourist.html
Olga Karlovac Croacia, Zagreb @olga.karlovac		- Alto tiempo de exposición		Tomado de la serie <i>Before the winter</i> : “así que caminé por la carretera esperando la época del año que viene, el momento justo antes del invierno ... estaba a punto de contar una historia hecha de fotografías, que comenzó en una pesadilla durante una noche fría y lluviosa, que de alguna manera se convirtió en una fantasía melancólica de recuerdos, y terminó con volver a casa... sea lo que sea tal vez...” Sitio web https://www.olga-karlovac-photography.com/site/
Bel Neiges Lisboa, Portugal @belneiges		- Alto tiempo de exposición - - Movimiento de la cámara.		Diario visual, reportaje urbano de la ciudad de Lisboa. Sitio Web https://belneiges.pt/

Nombre/Ubicación /Instagram	Preproducción	Producción /	Posproducción	Comentarios/Sitio web/blogs
Nell Donovan Francia @nell.donovan		- Alto tiempo de exposición en las cámaras Polaroid.		Uso del retrato, paisajismo, blanco y negro Sitio web https://www.nell-donovan.com/polaroid#1
Larissa Honsek Berlín, Alemania @larissa_honsek		- Alto tiempo de exposición. - Light Painting - Uso de cámara estenopeica.		Mayormente sus fotografías son retratos, paisajes. Sitio web https://www.instagram.com/larissa_honsek/
Richard Nicholls Reino Unido @richardnicholls.uk		- Cianotipia		De la serie <i>Historia de papel</i> “Se han utilizado fotografías y negativos "encontrados" de las propias familias de los artistas, tomados de etapas clave de la vida. Estos se han superpuesto con planos de casas, tanto espacios personales como dibujos históricos. La obra ha sido compuesta digitalmente e impresa a mano mediante el proceso de cianotipo, utilizado tradicionalmente para producir planos arquitectónicos.” Sitio web https://anneguest.co.uk/wall-stories/
Aryok Mateus Medellín, Colombia @aryokmat		- Doble exposición		Mayormente sus fotografías son retratos, paisajes streetphoto. Sitio web https://www.youtube.com/c/FeeltheBurningfilm
David Ayer Estados Unidos @davisayer/			- Experimentación química en el proceso de revelado	Mayormente sus fotografías son de retratos y moda. Sitio web http://www.davisayer.com/about

Nombre/Ubicación /Instagram	Preproducción	Producción	Posproducción	Comentarios/Sitio web/blogs
Jim Rosemberg Paris, Francia. @			- Película análoga - Alteración durante el revelado (texturas de los dedos del retratado)	"Comencé esta serie de imágenes en 2014 con Fuji FP3000B, mi tipo de película instantánea favorita. Estaba interesado en experimentar con el proceso, jugar con la exposición y agregar textura a través de la alteración de la superficie del medio. La idea era devolver la textura a la fotografía, celebrar imperfecciones como la que se puede ver en ejemplos de impresión fotográfica del siglo XIX. Le pedí a cada sujeto que fotografié que colocara sus palmas, los dedos lo que eligieron, sobre el negativo mientras aún estaba húmedo, para marcarlo, para alterarlo, para crear una imagen singular y única. Cada imagen contiene las marcas físicas de cada individuo fotografiado" Sitio web https://www.jimrosemberg.com
Liliana Merizalde Bogotá @docteurmiller			- Mal revelado	Mayormente sus fotografías de documental y es artista visual. Directora del colectivo audiovisual "La vuelta al día" Sitio web http://www.lilianamerizalde.com/
Ella Morton Canadá @ellasharpmorton			- Bromóleo	"Trabaja principalmente con medios basados en lentes, utiliza procesos analógicos experimentales para capturar las cualidades sublimes y frágiles de paisajes remotos" Sitio web http://www.ellamorton.com/information.html
Juan Fielitz Montevideo, Uruguay @juanfielitz			- Collage	Mayormente su trabajo se encuentra entre el minimalismo y el collage Sitio web https://juanfielitz.com/Bio

Nombre/Ubicación /Instagram	Preproducción	Producción	Posproducción	Comentarios/Sitio web/blogs
Anne Silver Paris, Francia @anne_silver_			Collage	<p>“Realiza cianotipos, piezas de fotografía encáustica, libros de artista hechos a mano y fotos bordadas. Los hilos rojos atraviesan literalmente gran parte de su trabajo. Los autorretratos bordados a mano que se muestran aquí hablan de sus luchas como medica Cada pieza es una impresión de pigmento de archivo en papel washi, rasgada a mano y bordada a mano.”</p> <p>Sitio web http://www.poeticimageryfineartphotography.com/ </p>