

**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

Título:

Tapar el sol con la mano

Tema:

Convergencias y divergencias entre la ontología del arte impreso y de la
fotografía analógica

Tesis para la obtención de título:

**Licenciatura en Artes Plásticas
con orientación en Grabado y Arte Impreso**

Ana Magdalena Milomes

DNI: 36936129

Legajo: 63850/0

Tel: (221) 5459395

Email: magdalenamilomes@gmail.com

Directora: Leticia Barbeito Andrés

Resumen

El presente trabajo final de Tesis consta de una propuesta conceptual sobre los límites disciplinares entre el arte impreso y la fotografía analógica, tomando como caso de conflicto a la técnica heliográfica. El tema desde la cual parte es: convergencias entre la ontología del arte impreso y de la fotografía analógica. Para su desarrollo, se utiliza como corpus teórico escritos de Silvia Dolinko, Graciela Sacco, Jean-Claude Lemagny, Gabriel Bauret y Phillipe Dubois. A partir de ello, es planteada como posibilidad una alternativa al proceso heliográfico, que evita el emulsionado y el revelado.

Fundamentación

Definiciones de lo disciplinar: contingencias en la búsqueda de una “esencia”

El grabado, tal como ocurre con el resto de las divisiones disciplinares, puede concebirse como una categoría superada. Desde la modernidad hasta la actualidad, la apertura de esta estructura implica una actualización de las técnicas y procedimientos acordes a las posibilidades gráficas que ocurren. En este sentido, una revisión de la terminología podría representar un cambio de paradigma que cuestione la tradición. Explica Silvia Dolinko (2003):

Al referir al *grabado*, se alude generalmente a la producción gráfica impresa a través de diversos recursos. El término remite a que la incisión, mordido o talla de la superficie de la matriz es el procedimiento generador de varias de las formas históricas de la disciplina: xilografía, aguafuerte, etc. Si bien la incisión no condicionaría la apreciación final de la obra -que es en realidad la estampa y no la matriz, que sería el medio para obtenerla- le otorga la cualidad de *grabado*, dando una denominación unificadora a las diversas posibilidades de reproducción. En realidad, como desde la invención de la litografía esta calificación ya no es aplicable a la totalidad de las estampas, tal vez sería más pertinente hablar de “arte impreso” o “arte gráfico”
(Dolinko, 2003, p. 13).

De esta manera, la autora desestima el término “grabado” al considerarlo insuficiente y amplía el panorama con el fin de incluir otras técnicas y modos de producción. Bajo la misma línea, la artista e investigadora Graciela Sacco, en su libro *Escrituras solares, la heliografía en el campo artístico* (1994), reivindica el uso de una técnica propia de la

arquitectura. Fundamenta su rol en las artes visuales, específicamente en el arte gráfico y la fotografía, basándose en la similitud de los procesos de emulsión, impresión y revelado. Al decir de Sacco (1994), en el proceso heliográfico,

(...) a partir del contacto de un haz de luz, natural o artificial, con una superficie emulsionada en una solución de sales, durante un lapso de tiempo determinado, será ésta alterada con una marca lumínica. Luego, en una cámara cerrada de vapor de amoníaco, se hacen visibles estas marcas; se hacen visibles las imágenes heliográficas, las escrituras solares. (...) La heliografía, es un medio artístico que brinda su materialidad múltiple en el desarrollo de la gráfica y en la construcción de un lenguaje contemporáneo en el campo de las artes plásticas. Interactúa con la fotografía; y si bien son expresiones similares, la simpleza de realización de la heliografía permite ampliar los recursos que hacen a la imagen impresa en la obra artística.

(Sacco, 1994, p. 33).

Asimismo, siguiendo las ideas de la autora, resulta propicio recuperar la definición que Philippe Dubois (1986) plantea acerca de la fotografía analógica, estableciendo que

(...) en su nivel más elemental, la imagen fotográfica aparece de entrada, simple y únicamente como una huella luminosa, más precisamente como *el rastro, fijado sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata, de una variación de luz emanada o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones.*

Esta es, puede decirse, la definición mínima (incluso minimalista) de la fotografía, definición por cierto básicamente técnica (se la encuentra prácticamente al comienzo de todos los manuales clásicos), pero de principio, inevitable, y de la cual sólo ahora se comienza a ver que compromete al dispositivo en una vía teórica incomparable, hasta el punto que hay quienes ven en ella la definición de la *naturaleza* misma, de la *esencia*, de la *ontología*, etcétera, de la fotografía "como tal".

(Dubois, 1986, p. 55).

A partir de lo expuesto, puede decirse que existe una confluencia en las conceptualizaciones brindadas respecto a la disciplina del arte impreso, la fotografía analógica y la heliografía, técnica que se ubica en un límite difuso entre ambas. Algunos términos entre la descripción de la heliografía y de la fotografía son repetidos: se habla de un contacto con la luz sobre una superficie sensibilizada. Sacco afirma que se trata de expresiones similares, pero que difieren en la simpleza material, ya que no es necesaria la utilización de cámara fotográfica, evitando aquel intermediario. La definición que aporta

Dolinko respecto al arte impreso involucra técnicas marginales dentro de la tradición disciplinar. Así también lo afirma en *Tecnología y campo gráfico: artistas con fotocopias* (1999), cuando plantea lo siguiente:

Si las obras inscriptas dentro del campo impreso debieron cumplir, históricamente, con ciertas características –reproductibilidad, multiplicidad, impresión de la matriz en soporte de papel, tiradas limitadas y numeradas-, la importancia del operar artesanalmente por parte del artista fue un elemento central en su valorización, favoreciendo su inclusión en el acotado grupo de las Bellas Artes, coleccionables y cotizables. Desde hace unos años, existe la posibilidad de incluir dentro de la disciplina una serie de nuevas modalidades de producción de imágenes vinculadas, en mayor o menor medida, a la tecnología: heliografía –con el matizado lumínico de fotografías-, infografía y electrografía o arte con fotocopias. Estas formas, si bien mantienen las características citadas, fracturan la condición de lo manual en la que se basaban las técnicas gráficas históricas

(Dolinko, 1999, p. 437).

De este aporte se desprende que la ampliación disciplinar no sólo es técnica sino que también pone en jaque al hacer manual -y por lo tanto al rol del artista- dando lugar a manifestaciones de condición híbrida que apuntan a la experimentación, pero que sin embargo perpetúan formas de hacer propias del grabado tradicional como el tiraje, la bidimensionalidad o la multiplicidad.

Se ha visto que cuando se intenta definir una disciplina, o a lo disciplinar *per se*, el devenir del hacer artístico inevitablemente termina demostrando que dicho recorte -definir es establecer límites- es insuficiente y que son necesarias nuevas categorías. Cabe recordar que el modo de trabajo transdisciplinario es el paradigma que atraviesa a las artes en la contemporaneidad. Sin embargo, resulta un desafío establecer cuáles son las condiciones “esenciales”, más o menos estables, que hacen reconocible a un conjunto de prácticas.

Dicho esto, considero pertinente recuperar como un posible ejemplo de aquella hibridación antes mencionada, pero dentro del terreno audiovisual, el caso de “Heliografía” del cineasta experimental Claudio Caldini. En esta filmación puede verse un paseo en bicicleta que registra el artista en formato Super 8. Las imágenes, difusas, cálidas, evanescentes, si bien están en movimiento remiten estéticamente a las producidas por la técnica gráfica. Caldini pareciera infiltrar desde el título una pregunta, generando cierta incomodidad que se acentúa al correr de los minutos. ¿Estamos frente a un video o frente a una sucesión de heliografías que se perciben animadas? Presentado un año antes que la publicación del libro de Graciela Sacco *Escrituras solares, la heliografía en el campo artístico*

(1994) -y siendo contemporáneo a la producción visual de la artista- en este audiovisual también se estaban sentando las bases para afianzar la introducción de esta técnica en el terreno no sólo visual, sino también, audiovisual.



Caldini, C. (1993), *Heliografía* [filmación en Super 8].

Recuperado de <https://vimeo.com/106349980>

La huella y lo real

*La distancia mental que hay entre la
representación gráfica de la arruga al hecho real de la
arruga en sí.*

*La relación entre la ficción y la realidad
superpuestas. Apoyándose, y al mismo tiempo
contradiciéndose (...).*

*La misma idea
sería:*

sombra-sombra

luz-luz

mancha-mancha

El dibujo de la sombra y la sombra real.

*Lo que yo hago es suceder sumado a lo que
naturalmente sucede.*

Algo así como: fingir que soy yo.

*La idea es superponer realidad, a la
descripción de esa misma realidad.*

*Entrar en un proceso creativo participando en
él y acortando la distancia que no tendría que existir
entre hacer arte y estar vivo
(Liliana Porter, 1969).*

Son conocidas las diferentes maneras en que se manifiesta la huella en determinadas técnicas del arte gráfico. Por ejemplo, en la presión que ejerce la prensa calcográfica sobre el papel húmedo contra la matriz, marcando su contorno. O las incisiones que deja una gubia en la madera, procedimiento parte de la xilografía. O los sectores despojados de pintura asfáltica, que resultan carcomidos por acción del ácido, en los clichés de aguatinta y aguafuerte. La concepción que propone Sacco acerca de este fenómeno es innovadora: ella introduce a mediados de los años noventa la idea de las “marcas lumínicas” dentro del arte impreso, que en palabras de Dubois no son más que las “huellas luminosas” presentes en la imagen fotográfica.

Según Philippe Dubois, el instante de la toma fotográfica y su naturaleza técnica, constituyen el principio de la huella luminosa sobre la película fotosensible. Este punto de partida es sólo un momento, ya que hay un antes y un después que van más allá de ese registro “natural”¹ del mundo, y que tienen que ver con lo cultural, determinados por decisiones humanas. Es decir, el único momento en que la foto puede ser considerada un acto-huella (un mensaje sin código) es el instante de la exposición (Dubois, 1986, p. 48-49). La fotografía puede también ser considerada parte de un momento irrepitible existencialmente, de allí su utilización por parte del hombre como un procedimiento para resistir a la desaparición. Inaugura otra relación con lo real², ya que se postula como una nueva manera de reproducir el mundo (Bauret, 2016, p. 47).

Lemagny (2008), por su parte, cuestiona el realismo de la fotografía y considera que la disciplina no se define por su ilusionismo, sino por su hacer. De este modo, propone que el fotografiar se asemeja al dibujo, ya que no se trata más que de una engañosa capacidad de remitir a superficies de la materia. Con todo, concluye que la estructura de la creatividad fotográfica es la poética del eco, donde hay desvíos imperceptibles en la captura y fijación de la imagen en la película. Según el autor, el núcleo de la fotografía está compuesto por la poesía de la huella, del vestigio (p. 75-76).

Volviendo al caso de la técnica de la heliografía, Andrea Giunta sostiene, respecto a la producción de Graciela Sacco, que la artista ahonda sobre el sentido cultural de las imágenes que construye, donde las impresiones constituyen una segunda revelación al aparecer desde la luz proyectada. En contraposición con la fotografía analógica, la autora comprende que ese tiempo heliográfico es un instante presente, que no tiene que ver con la concepción de pasado que abarca la fotografía -momento irrepitible y concluido-, si bien

¹ Término utilizado por Dubois, que refiere a lo “objetivo”.

² Resulta necesario distinguir entre el concepto de “real” y de “realidad”. Mientras que el primero hace referencia al mundo tal cual existe, sin influencia de cualquier tipo de reflexión, el segundo abarca todo lo que tiene que ver con la percepción y que, por lo tanto, puede representarse. Cabe destacar que no todo lo que se percibe es posible de ser representado por la fotografía (Bauret, 2016, p. 47).

comparte la idea de un proceso que involucra un acto ritual, que abarca los simbolismos sobre luz, conocimiento y verdad (Andrea Giunta, 1994).

Es así que se produce un cruce entre una disciplina legitimada y una técnica que oscila entre la gráfica y la fotografía. Mientras que en la tradición teórica de la fotografía analógica el momento de la captura aparece como huella, como instante despojado de toda carga perceptiva/cultural y que tiene como fin la evasión de la desaparición, la heliografía podría pensarse como un momento de aparición de la imagen que se ancla en el presente, cargado de un sentido cultural desde su inicio. Cabe destacar que los procesos, si bien comparten superficies emulsionadas que tienen en algún momento, por accionar humano, un contacto con la luz y con lo “real”, difieren en esta última relación. Quien fotografía, apunta con la cámara a una porción del mundo y dispara. Quien realiza una heliografía, puede seleccionar imágenes previas, ya fotografiadas e impresas en negativos transparentes de copiado, así como también es posible utilizar objetos para su copia directa. Esta diferencia implica un proceso demorado, en la preparación de la matriz y de la superficie, así como en el tiempo de exposición.

Tres grados de escrituras solares

(...) Quizá uno de los procesos más cercanos a la fotografía (¿una de sus mejores metáforas?) sería el bronceado de los cuerpos, esta exposición de la piel (superficie al menos tan sensible como la emulsión: asunto de película) a la acción de los rayos solares que depositan allí su dolorosa huella, enrojecedora y luego ensombrecedora, reservando tal vez, en ciertos lugares de la anatomía, zonas blancas, vírgenes, huellas en negativo de algo que ha estado allí y se ha interpuesto en la exposición
(Philippe Dubois, 1986).

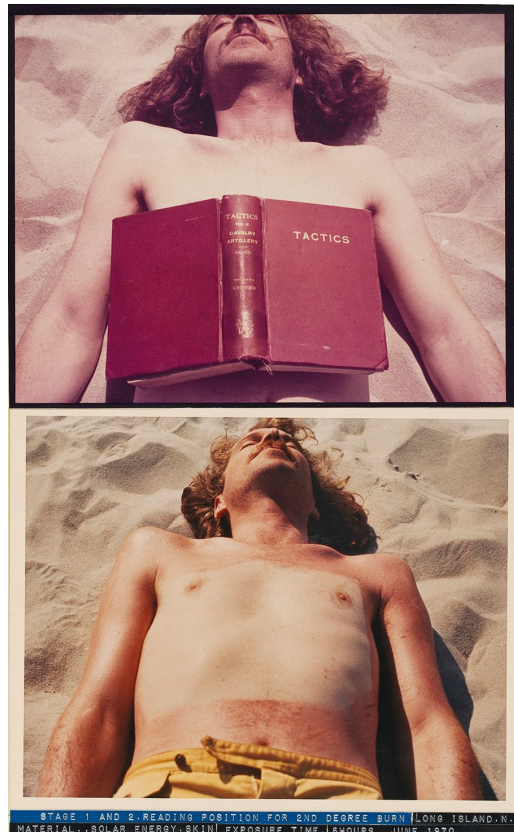
Según la etimología de la palabra, fotografía significa “escritura de luz” (Bauret, 2016, p. 48). La luz se concibe intangible, irradiante. Se trata entonces de una disciplina basada en la claridad, en la contemplación, en el detenimiento del tiempo ante el “recoger la luz y recogerse ante su aparición” (Lemagny, 2008, p. 198-199). Por su parte, la luz también se entiende como oposición a la sombra. Si la luz es un fenómeno natural, la sombra es su ausencia, es su falta. Por lo tanto, la sombra acompaña a la luz, aunque no existe por sí misma. El fotógrafo, sin embargo, necesita de ambas. Al plasmarlas en el papel, la relación se invierte: la sombra se vuelve materia presente y la luz, ausencia de esa plata. Aquella oscuridad adquiere una cualidad táctil, adquiere grano. (Lemagny, 2008, p. 227).

La heliografía se basa en la acción química que la luz produce sobre los cuerpos. Cuando una superficie sensibilizada toma contacto con la luz durante un período de tiempo, la misma se ve afectada por una marca lumínica. Mediante su revelado en una cámara cerrada de vapor de amoníaco, se hacen visibles las “escrituras solares”. Sacco (1994) sostiene que mientras que la fotografía plasma el instante, la heliografía lo hace “en objetos que no pueden ser actores de ese mismo instante” (p. 35).

Como conclusión, la heliografía podría llegar a pensarse como un segundo grado de escritura de luz o escritura solar, mientras que la fotografía protagonizaría el primer lugar. Esto es así ya que Sacco afirma en su libro que la heliografía tiene varios puntos de contacto con la fotografía, pero que la primera es un proceso más simple, que asimismo provee a los artistas de otras posibilidades dentro de la obra impresa. La nivelación por grados estaría determinada por una escala que comienza por procesos más complejos (que también implican otras materialidades) y avanza hacia aquellos más sencillos y que demoran más tiempo. No es casual que Sacco, aunque reconozca que las heliografías también se realizan bajo el efecto de luz artificial, haya elegido denominarlas “escrituras solares”.

Es así que desde la presente Tesis de Licenciatura propongo un tercer grado en esta escala. Mediante un proceso que se asemeja con la producción de heliografías, por el contacto de una superficie con la luz, elimino de mi procedimiento materiales, sumo tiempo de desarrollo y evito la instancia de revelado. En este tipo de escritura utilizo papel sulfito sin emulsionar, que se dispone al contacto de la luz del sol por varios meses, obturando algunas de sus partes con papel de mayor gramaje en forma de plantilla, la cual remite a la representación de una sombra proyectada a cierta hora del día. Este deterioro dado por la simple degradación del papel ocasiona huellas, quemaduras solares que se distinguen por un color más oscuro.

La sencillez de esta opción trae consigo una exposición a la luz de varias semanas. La degradación del papel por la simple acción solar constituye una expresión extrema de lo que es la fotografía, o la heliografía. La escritura solar, en este caso, ocurre interviniendo mínimamente el proceso, casi por sí sola. Este procedimiento recuerda a la acción performática de Dennis Oppenheim “Reading position for second degree burn” (1970), que constituye casi una descripción gráfica de la metáfora del bronceado de los cuerpos que sugería Dubois, y que también puede considerarse como una pieza de arte impreso.

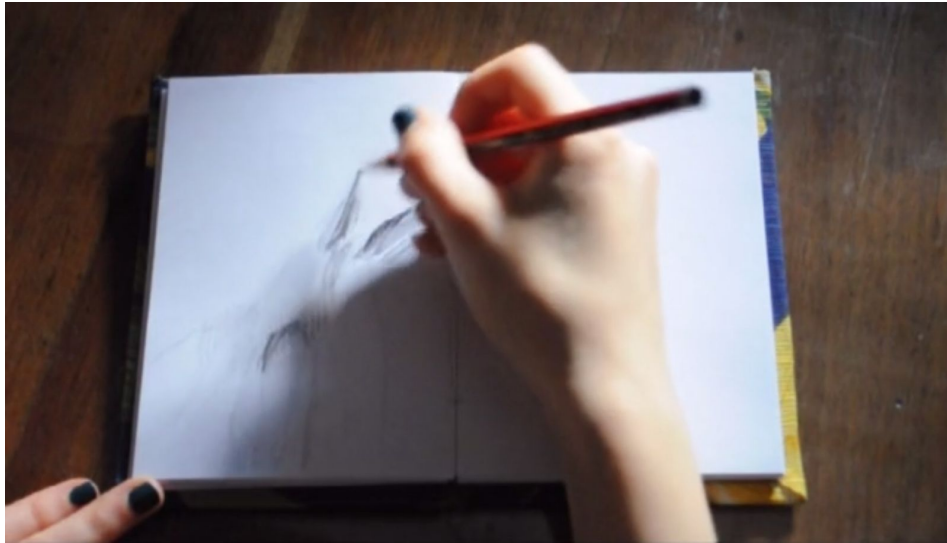


Oppenheim, D (1970). *Reading position for second degree burn* [Impresión de haluro de plata].

Procesos de trabajo

Partiendo de lo establecido en la fundamentación de este proyecto, es que me planteé analizar los límites subyacentes del grabado y sus técnicas, a modo de proponer otras instancias posibles de producción y conceptualización sobre el arte impreso. En ese desarrollo presento, a través de la reacción del sol sobre el papel, una reflexión sobre el tiempo y su incidencia como huella sobre la obra.

La instancia de trabajar con la degradación del papel a partir de la proyección de la luz natural ha sido, en mi recorrido de producción, un resultado secundario en orden cronológico. El origen de esta investigación lo constituye el video *El lugar donde no da el sol* (2016), en el que en un cuaderno intenté reproducir la sombra proyectada desde mi mano y el lápiz, tarea casi imposible ya que ésta se modificaba constantemente al desplazarme sobre la hoja. La escena se ve interrumpida, la acción se corta antes de terminar. Aquí es que me pregunto, ¿podría, de todas maneras, terminar alguna vez? ¿Cómo perpetuar una imagen que por definición es efímera, cíclica, pero exactamente irrepetible?



“El lugar donde no da el sol” (2016), video, 4:48 min.

Disponible en <https://vimeo.com/150962727>

En la siguiente imagen (S/T, 2016), me dediqué a realizar una pintura invisible. Delimité la sombra proyectada desde la ventana hacia el suelo. Ubiqué un grupo de papel obra color naranja en ese lugar, y marqué aquellas obturaciones a la luz con un pincel embebido en jugo de limón. El resultado no fue inmediato, sino que con el correr de los días se hizo más visible. El jugo de limón intervino en aquella decoloración de la hoja, provocando un valor tonal más bajo.



S/T (2016), jugo de limón sobre papel de color, 63 x 89 cm.

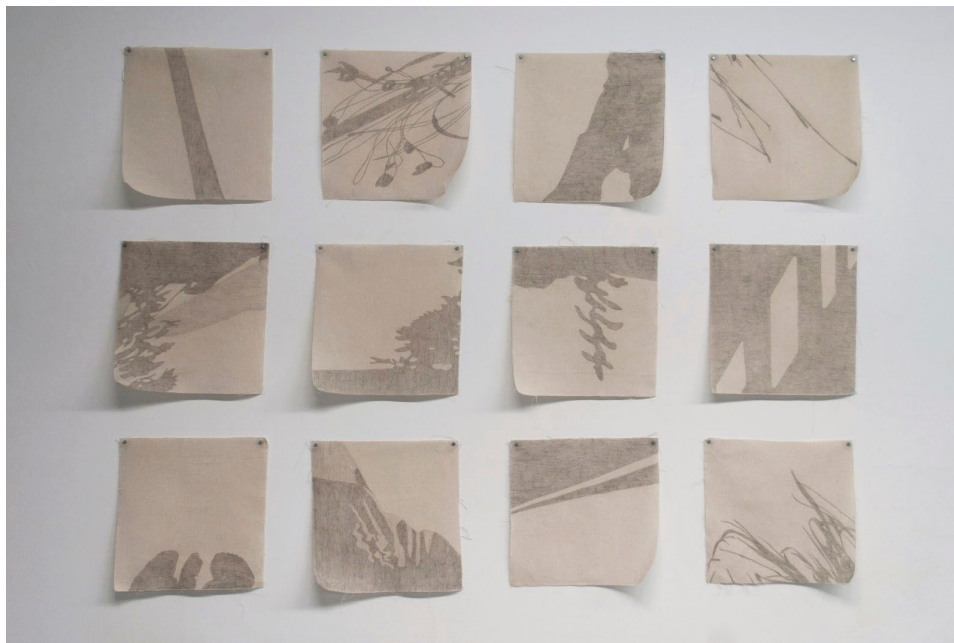
En la serie *Aparición provisoria* (2017) me interesé por la luz que incidía sobre la tela. A partir de ello, realicé un registro rápido de su contorno en lápiz para que ésta no fuera olvidada. Luego rellené los espacios obturados. Imité sus formas, sus valores. El lápiz se pretendió sombra. Dos capas se superpusieron para convivir: el tiempo de proyección de luz y sombra, y el tiempo posterior de dibujo, mucho mayor. La idea de conservación de un fenómeno intangible y perecedero aflora aquí nuevamente.



Ventana (Serie *Aparición provisoria*) (2017), lápiz sobre lienzo, 165 x 200 cm.



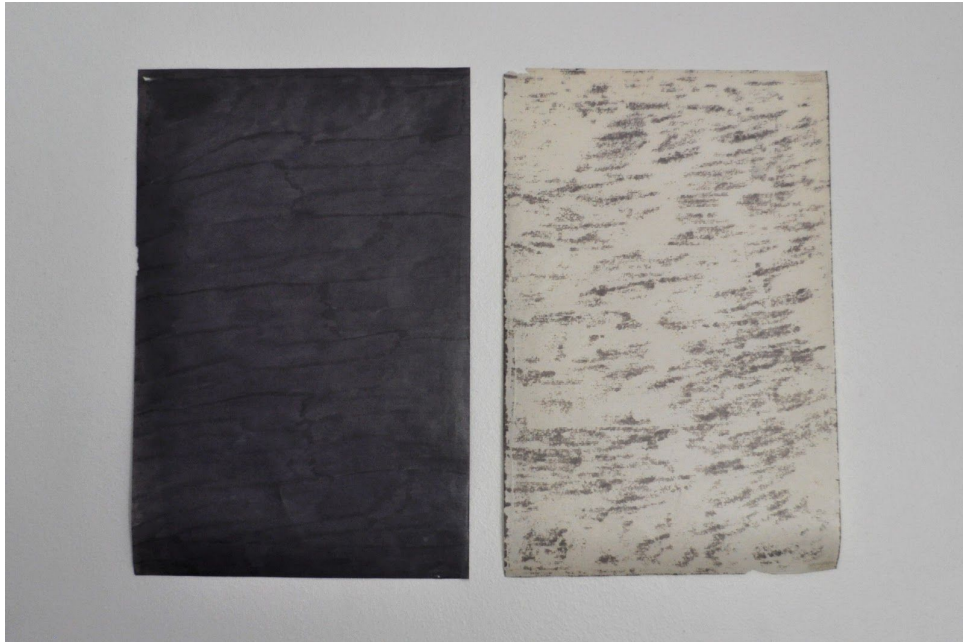
Detalle



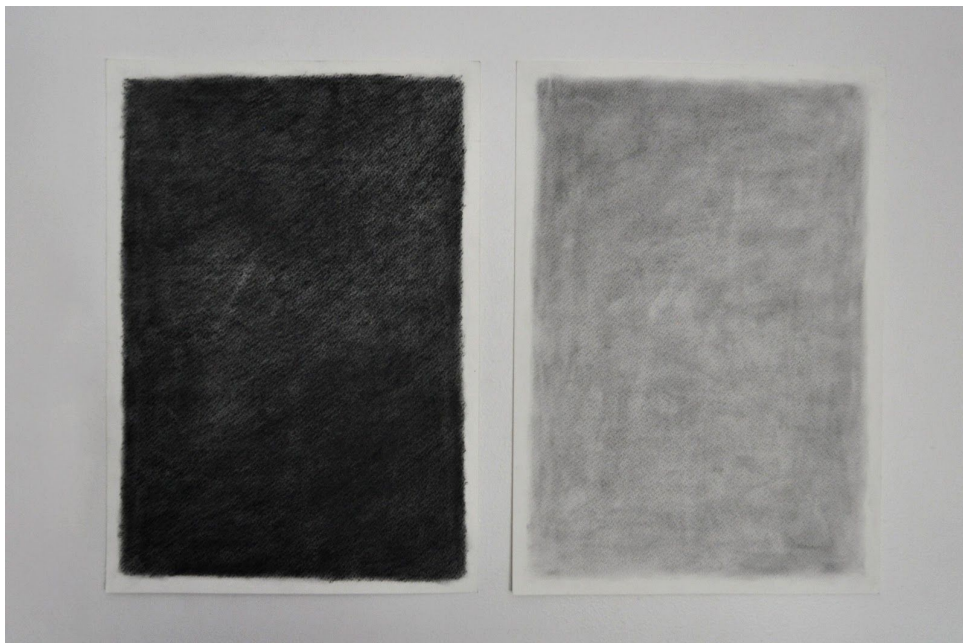
Incidencias menores (Serie Aparición provisoria) (2017), lápiz sobre lienzo, 95 x 129 cm.

Durante el año 2016 también realicé otras producciones que se alejan del tema centrado en la luz, pero que se acercan a mi interés por correr los límites del arte impreso y acercarlos, en este caso, a los del dibujo. En las dos imágenes que presento a continuación de la serie *Aparición provisoria*, si bien pueden entenderse como dibujos, utilicé procedimientos gráficos. En el primer caso, dos hojas de papel vegetal muy delgadas fueron superpuestas. Con un fibrón indeleble, cubrí toda la superficie de la hoja que se encontraba arriba. Inevitablemente, por el bajo gramaje del papel y la pregnancia de la tinta que se escurrió entre sus fibras, la hoja que se ubicaba debajo quedó marcada. Pequeños resabios de los trazos se hicieron presentes, casi como la descarga de una matriz entintada, o el reverso del papel que ha sido impreso por la prensa calcográfica: imágenes secundarias, que no se producen siendo buscadas, sino como consecuencia.

En el segundo caso sucede algo similar. Dispuse sobre la pared dos hojas de papel Schoeller de 250 gramos indicadas para acuarela. En la primera, cubrí casi toda su superficie (exceptuando los márgenes) con lápiz carbón. A continuación, deslicé mis dedos sobre ese dibujo, y trasladé aquel residuo que quedaba en mi piel a la hoja próxima, vacía. De esa manera, fui llenándola hasta realizar la misma composición, con la descarga del excedente que el lápiz carbón dejó, es decir, sin utilizarlo directamente.



S/T (2016), fibrón indeleble sobre dos hojas de papel vegetal, 29,7 x 42,5 cm.



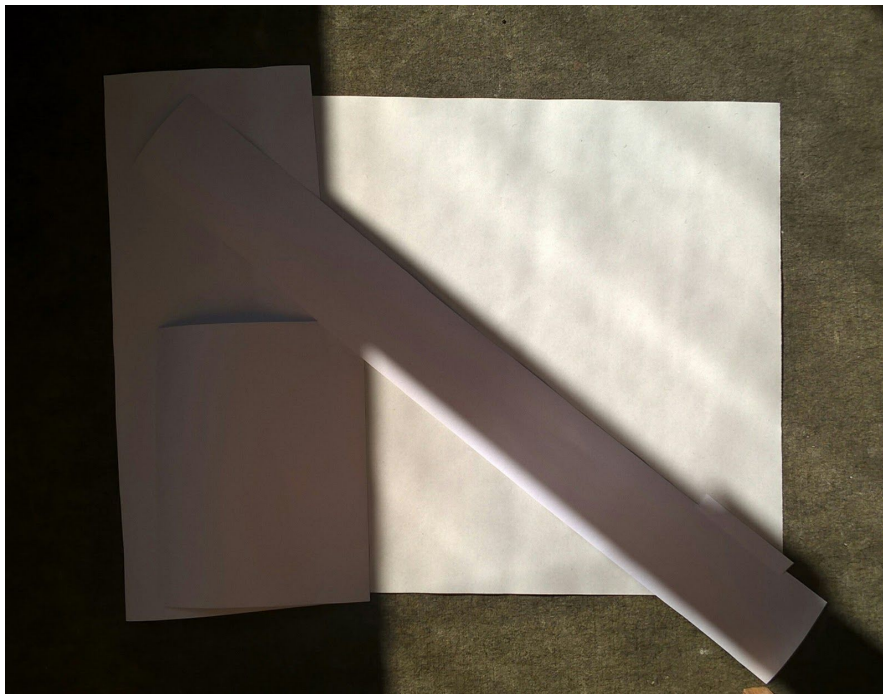
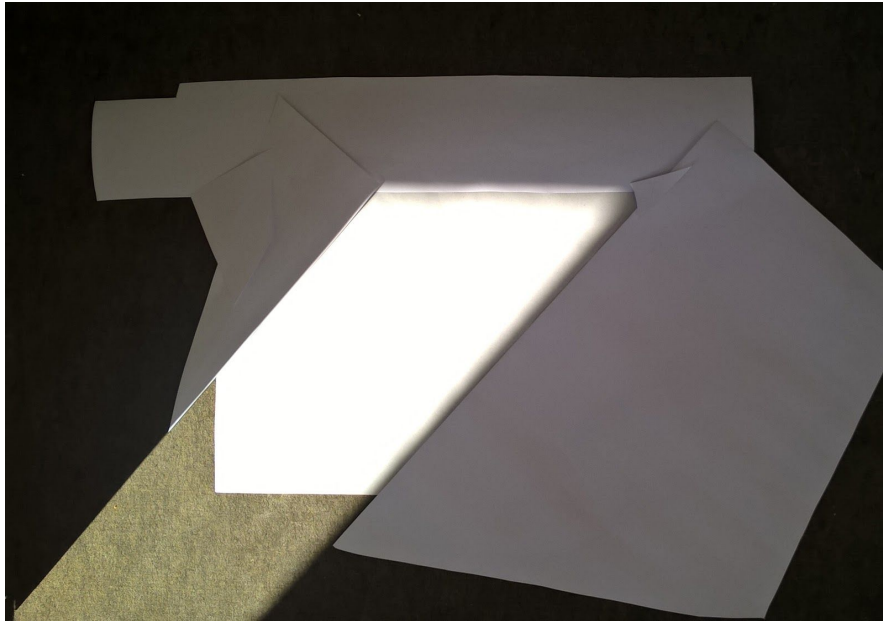
S/T (2016), carbonilla sobre papel, 50 x 75 cm.

Tomando como referencia las nociones de Silvia Dolinko y Graciela Sacco, y en especial la idea de la simpleza o economía de procedimientos de la última, basé mi producción visual de Tesis. La idea que atraviesa las obras realizadas en este proyecto es la de buscar otros modos de trabajo. Para ello, intenté reducir los materiales y herramientas lo máximo posible, sin usar prensa calcográfica o tintas gráficas. Partiendo de la luz y sombra como generadoras de imagen, el papel actuó como un soporte que buscaba fijar dicha

composición. El papel de base fue el sulfito, constituido en gran porcentaje por -como indica su nombre- fibras de madera obtenidas por el procedimiento químico al sulfito. Es de bajo gramaje y delicado. El sol lo deteriora con facilidad, generando un rastro de color amarillento luego de unas semanas de exposición.

Para la realización de estas obras dispuse los papeles en una superficie ocupada parcialmente por una sombra, a manera de explorar las composiciones que se efectúan entre el sol y la proyección de los objetos. Cabe destacar que no intervine en la sombra en sí, y que provino de una fuente natural. Una vez elegida la morfología de la sombra, la calqué generando una plantilla con un papel de mayor gramaje, para obturar ciertas partes. Haciendo uso de la propiedad de deterioro del papel sulfito, dejé los papeles obturados al contacto del sol directo por unos meses. Cuando fue notable el cambio de coloración, detuve el proceso quitando el papel de su ubicación y preservándolos en la oscuridad. El resultado luego de ese tiempo transcurrido fue la impresión del sol sobre el papel, huella que imita la luz y sombra originales.





Algunas fotos del comienzo del proceso: composición de la imagen.
Obturación del papel sulfito de 60 grs. con papel Romaní de 150 grs.

El título de este proyecto, *Tapar el sol con la mano*, alude a un conocido dicho. Éste expresa la imposibilidad que conlleva querer contrarrestar una situación muy evidente, inevitable. Encuentro una similitud con el fracaso encontrado al impedir un fenómeno cotidiano, la degradación del papel por acción de la luz solar, al igual que el inevitable paso del tiempo. Esta aproximación a una técnica propia nace accidentalmente, si bien ya me encontraba realizando obra en torno a esta temática. La quemadura del papel fue en un

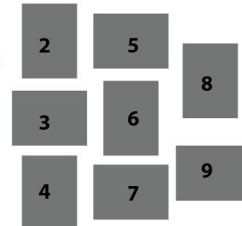
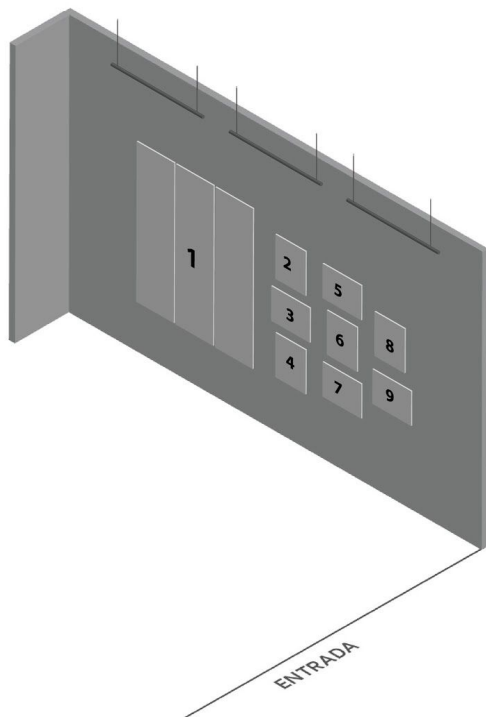
primer momento un problema para mí, al intentar proteger papeles ajenos y antiguos, abandonados a la deriva de los años y la luz. Su intento por soslayarla me llevó a repensar sus funciones. ¿Qué pasaría si pudiera usarla a mi favor?

Pretendo hacer perdurar distintas proyecciones de sombras haciendo uso del mismo fenómeno que puede hacer desaparecer mi obra. Insisto en capturar una imagen efímera utilizando materialidades sencillas. ¿Cómo fijar una imagen que desaparece ante mis ojos mientras me esfuerzo por resguardarla? A su vez, no domino por completo los materiales, éstos se encuentran supeditados al tiempo. Debo respetar estos lapsos para obtener los resultados deseados. Es importante destacar la idea de que en este hacer no existen protocolos técnicos aprendidos de antemano, sino que me encuentro improvisando y catalogando resultados, aciertos y errores en una posible sistematización de las eventualidades. En esta intervención aparezco mínimamente, como operadora, sólo en el momento de captura. O tal vez, mi intervención también esté en el quedarme quieta, esperando. Es un proceso fundado en la pausa, repetitivo, aletargado, demorado, que escapa de cualquier noción de temporalidad actual, pero que me mantiene expectante.

La exposición del proyecto está planeada para fines del mes de Noviembre en la Galería Cariño, ubicada en el barrio Hipódromo de la ciudad de La Plata. En la misma exhibiré los resultados de este proceso, que se presentarán en una de las paredes, sobre la superficie de un mueble y proyectados. En la pared derecha de la sala se ubicarán ocho impresiones solares de 35x45 cm y una impresión solar de 145x120 cm. En el lado izquierdo de la sala, sobre un mueble de madera de 200 x 43 cm, se dispondrán un papel sulfito y tres papeles obra quemados accidentalmente por el sol, sin mi intervención. Asimismo, serán acompañados por pequeños trozos de papel vegetal quebradizo y un tubo de cartón que supo contener un rollo de papel, ambos de los años ochenta y que también se han marcado por acción solar desde ese entonces. También se situará una publicación tamaño A5 que contendrá fotos de distintos detalles de mi taller -a modo de contextualizar el ámbito de producción de mi corpus de obra-, un recorte de papel de heliografía velado de la década de 1980 y dos solarigrafías. Éstas últimas capturaron la salida y puesta del sol durante el período comprendido entre el 21 de junio al 22 de septiembre, coincidiendo con parte del tiempo de exposición del papel sulfito. Por último, se reproducirá un video sobre una pantalla para proyector, el cual mostrará la luz que entra por la ventana de ese espacio y el movimiento de la misma hasta su desaparición en el transcurso de casi dos horas.

A raíz de la importancia que condensa el proceso, estarán a disposición del público impresos que contendrán un croquis de la exhibición, el cual presentará de manera ordenada las obras, con pequeñas aclaraciones en cuanto a la producción y la historia de

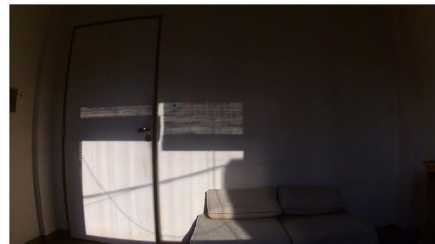
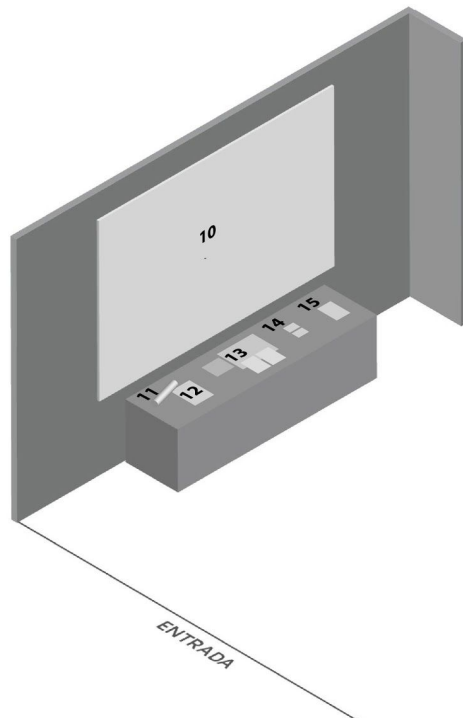
cada grupo de piezas. De igual modo, el texto de sala podrá ser leído en folletos A4 plegados.



1 - (Boceto) Impresión solar, 145x120 cm.

2 a 9 - Impresión solar, 35x45 cm.

Boceto de montaje, lado derecho de la sala.



10 - Video que muestra la proyección de la luz de la ventana y su desvanecimiento. Duración aproximada: 1h 57.



11 - Tubo de carton quemado por el sol de manera accidental (años ochenta).
12 - Papel de heliografía velado (años ochenta).
13 - Papeles obra, sulfito y vegetal quemados accidentalmente por el sol.
14 - Dos solarigrafías de tres meses de captura.
15 - Publicación con fotos de mi taller.

Boceto de montaje, lado izquierdo de la sala.

Palabras finales

Como mencioné anteriormente, Dubois argumenta que en la fotografía analógica el único momento considerado un acto-huella es el de la exposición, que luego se verá afectado por un mensaje codificado, atravesado por la cultura de origen. Este tiempo fotográfico, al decir de Giunta, difiere del heliográfico. El instante de la toma fotográfica involucra un momento escurridizo y fugaz. En consecuencia, la imagen adquirida remite entonces a un pasado inmortalizado. En el campo heliográfico, la autora considera a ese instante -en este caso, cuando la luz se proyecta hacia el papel fotosensible- como uno presente, que vuelve a dar vida -otra vida- a las imágenes. Las materialidades involucradas en sus respectivas capturas también son otras, así como los períodos temporales que determina cada uno: por un lado, el disparo con la cámara sobre un negativo y su revelado; por el otro, selección de imágenes, preparado de negativos, exposición a la luz sobre papel u otra superficie sensibilizada, revelado. Si bien estos son caminos posibles y no únicos para la producción dentro de cada disciplina, pueden considerarse como rituales generalizados, suficientes para este análisis.

En las definiciones tomadas de fotografía analógica, grabado y arte impreso y heliografía aparecen distintos términos que aluden a mismas conceptualizaciones: marca lumínica/huella luminosa, soporte sensibilizado/superficie emulsionada, variaciones de luz/haz de luz, escritura de luz/escritura solar, marca/rastro. A su vez, se produce un juego de opuestos: pasado/presente, instante/lapso, operaciones artesanales/operaciones automatizadas, lo irrepetible/lo resignificado.

Esta tesis se propuso reflexionar sobre los distintos modos de generar una imagen, precisamente, sobre su génesis. A lo largo de este escrito, basado en la comparación, demuestro que, si bien se trata de procesos disímiles, la noción de huella es operatoria para establecer una conexión entre ciertas características referidas a la ontología de las disciplinas. A su vez, establezco escalas. Si la fotografía analógica corresponde a un primer grado de complejidad e instantaneidad en cuanto al procedimiento, la heliografía constituye el segundo. Propongo entonces, desde este lugar, un tercer grado conformado por las quemaduras solares sobre papel sulfito.

Dolinko plantea algunos cambios dentro del campo impreso ocurridos en los años noventa: la apertura hacia modalidades relacionadas con lo tecnológico que se encuentran exentas de la condición de producción manual, que implica también un hacer diferente del artista, ya no necesariamente artesanal. Aquí podría ubicarse mi producción. Mi entrometido hacer, que manipula sólo lo mínimo y necesario en un devenir rutinario e impropio, se

inscribe dentro de esta turbulencia que irrumpe en una larga tradición basada en el virtuosismo técnico.

Luego de esta experiencia propongo, entonces, la quemadura solar como método válido y suficiente para la realización de impresos gráficos. En este procedimiento hay referencias al proceso heliográfico. La luz incide y acciona químicamente sobre el papel, pero de una manera más ralentizada para la aparición de la imagen. Como menciona Sacco, la realización de una imagen heliográfica no es instantánea como la captura fotográfica y depende de procedimientos menos complejos. Mi manera de producir ocuparía entonces un tercer nivel -más austero, más económico aún en procedimientos- en ese paralelismo de plasmación. Este proceso apunta a hacerme parte de un fenómeno que sucede en todo momento, ser una intrusa y tomar una porción de ello. En él me permito seleccionar y componer en un campo plástico definido y agregado -el de la hoja- que sumo tratando de ser lo más cuidadosa posible para no interrumpir una acción que es, en definitiva, ajena. Esta hoja desnuda, sin emulsión, cobra resonancia al señalar y ser señalada. La intencionalidad de este acto no es “natural”, como sostiene Dubois respecto a la fotografía. Tampoco es inocente: señalo su transcurso de descomposición y hago uso de ello. A diferencia de lo dicho por Sacco, aquí no se puede hablar de instante más que en el momento en que la hoja es posicionada al contacto del sol (un instante en el que también empieza a ser intrusa), su impregnación en la misma se da de manera mucho más extendida que en una heliografía. La hoja es también actor, es testimonio de un tiempo, de un período usurpado.

A partir del procedimiento llevado a cabo, vale introducir algunas preguntas que intentan contribuir a sacudir la “esencia” de lo impreso: ¿será aquélla la forma final de la imagen? ¿Cuánto tardará en deteriorarse, finalmente, la parte obturada? Y por último, ¿la imagen gráfica debe ser perdurable?

Referencias bibliográficas

- Bauret, G., (2016). *De la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- Dolinko, S., (2003). *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Espigas.
- Dolinko, S., (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación. 1955-1973*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Dolinko, S., (1999). “Tecnología y campo gráfico: artistas con fotocopias”. En Centro Argentino de Investigadores de Arte (Ed.), *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*,

VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes (pp. 437-445). Buenos Aires, Argentina: CAIA.

- Dubois, P., (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- NewCity Art (2011). "Eye Exam: Illuminating Conceptual Art". Recuperado de <https://art.newcity.com/2011/12/13/eye-exam-illuminating-conceptual-art/> Lemagny, J.C., (2008). *La sombra y el tiempo: ensayos sobre la fotografía como arte*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- Claudio Caldini (s.f.). En Vimeo [Perfil]. Recuperado de <https://vimeo.com/claudiocaldini>
- Sacco, G. (1994). *Escrituras solares, la heliografía en el campo artístico*. Rosario, Argentina: Ed. Desalvo.