

INVESTIGACIÓN

Cuando el registro es la acción: la importancia del proceso foto-químico. Tres casos de estudio

When Recording Becomes Action: The Importance of Photo-Chemical process. Three Case Studies

Juan Gil Segovia

Recibido: septiembre 2019

Aprobado: enero 2020

Resumen

La fotografía, usada desde sus inicios como infalible perito de lo real, también ha sido utilizada en el ámbito artístico como huella perdurable de acciones efímeras, documentos del devenir artístico de las últimas décadas. Sin embargo, la expansión de la tecnología digital ha generado una producción masiva de imágenes de todo tipo y, con ello, una fiebre por la documentación, hasta de los hechos más insignificantes. Un aspecto colateral de la llamada revolución digital es la nueva consideración de los procesos fotoquímicos. Estos no han desaparecido por la llegada de la imagen digital, por mucho que esta circunstancia fuera vaticinada una y otra vez, pero sí han quedado relegados al uso de profesionales y especialistas de algunos ámbitos, entre ellos los del arte contemporáneo. En este caso se va a poner de relieve no solo el uso de fotografía química por parte de algunos artistas actuales, sino la importancia del proceso mismo en la construcción de la imagen. Solo en el ámbito español hay numerosos creadores que trabajan en la actualidad con material fotoquímico de algún tipo, normalmente sin renunciar a utilizar también tecnología digital, pero nos centraremos en tres casos concretos: Alberto García-Alix, Juan del Junco y Martí Llorens.

Palabras clave: Fotografía química, digital, proceso, registro, acción

Abstract

Photography, used from the beginning as an infallible witness of reality, has been also used in the artistic field as proof of ephemeral actions, as documents of the artistic evolution during the last decades. A collateral aspect of the digital revolution is the new consideration of photochemical processes. They have not disappeared because the digital image has arrived, although that was predicted again and again, but they are almost exclusively used by professionals and specialists in some areas including contemporary art. In this case, we are going to point out not only the use of chemical photography by several contemporary artists, but the importance of the process itself for the image construction. In spite that in Spain there is a number of creators who currently work with some kind of photochemical material, without renouncing to use digital technology, we are going to focus on three particular cases: Alberto García-Alix, Juan del Junco y Martí Llorens.

Key Words: Dora García, Itziar Okariz, performance, artistic process, repetition.



Cómo citar: Gil Segovia, J. (2020). Cuando el registro es la acción: la importancia del proceso foto-químico. Tres casos de estudio. *Sin Objeto*, 02, 83-95.

Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2020.02.05

1. Introducción

El advenimiento de la tecnología digital, ya presente en prácticamente todos los aspectos de nuestra vida, ha modificado numerosos hábitos y costumbres, condicionando incluso la forma en la que nos relacionamos con los/as demás. La implantación de Internet, los ordenadores personales y los teléfonos móviles ha sido un proceso veloz en todos los países desarrollados, aunque no así en el resto. Se quemán etapas a una velocidad vertiginosa y ya se escucha hablar de que hemos entrado en la “segunda revolución digital” (Fontcuberta, 2016, p. 31). Evidentemente, en el contexto del arte contemporáneo también se ha notado el impacto de las llamadas nuevas tecnologías, y de muchas maneras: expansión del *net art*, exposición y venta de arte *on line*, aparición de un número creciente de portales dedicados a la teoría y la crítica o la sofisticación del ya existente arte tecnológico, entre otras. En el ámbito concreto de la fotografía, la tecnología digital ha posibilitado la expansión de algunos de los límites conocidos de las imágenes: más resolución, mayor capacidad de almacenamiento de los dispositivos o unas posibilidades de manipulación casi infinitas, por citar solo algunas. Los medios tecnológicos, en este caso la fotografía, han demostrado estar íntimamente ligados a las formas artísticas más efímeras (acciones, *happenings* y *performances*). La simbiosis entre los medios y el arte de acción se produce a través de la documentación de estos actos volátiles de carácter artístico, pero ¿puede el proceso de registro ser la propia acción? A la vista de la inmediatez y la ubicuidad propias de la imagen digital, la fotografía química y sus tiempos de producción afloran como espacios que debemos reconsiderar desde el ámbito teórico, en este caso desde la perspectiva de una fotografía de carácter performativo.

Solo en el ámbito español hay numerosos creadores que trabajan en la actualidad con material fotoquímico de algún tipo (normalmente sin renunciar a utilizar también tecnología digital), como Juan Ugalde, Luis Baylón, Chema Madoz o Javier Riera, entre otros. No obstante, nos centraremos en tres casos concretos por el uso performativo que hacen de los tiempos y las formas de producción de la imagen química. En primer lugar, Alberto García-Alix, un autor formado en su propio laboratorio fotográfico, lugar y tiempo en el que comenzó su experiencia con los opiáceos, como él mismo ha relatado. Se trata de un relato en el que se incluye también la importancia del proceso de laboratorio en el (su) acto fotográfico. En segundo, Juan del Junco, que en *Conceptual Andalusia* conjuga la influencia de los pioneros del arte conceptual con la de ornitólogos y naturalistas, un proyecto donde reivindica los aspectos artesanales del oficio y el misticismo de

la captura de imágenes. Y por último, Martí Llorens, un autor muy interesado en los procesos fotográficos antiguos, y su serie *Poblenou*, centrada en registrar con una cámara estenopeica algunos de los derribos de edificios donde se construiría la Villa Olímpica de Barcelona.

2. La fotografía y el arte de acción

La relación entre el arte y la fotografía ha sido estudiada en diferentes momentos y desde distintos ángulos. Pese a ello, no hay una teoría concluyente acerca del instante concreto en el que la imagen fotográfica fue aceptada como manifestación artística de primer orden. Habrá para quien ese momento fue cuando surgió el hoy denostado (quizá en exceso) pictorialismo, todavía en el siglo XIX, con la irrupción de surrealistas como Man Ray, ya en el siglo XX, o con la aparición de autores como Jeff Wall, en plena posmodernidad. Sin embargo, parece aceptarse de manera mayoritaria que este hecho se produce como consecuencia del uso utilitario de la imagen fotográfica por parte de los artistas pioneros del *land art* o del *conceptual art*. Según Baqué (2003):

la fotografía entraba en el campo del arte, barriendo la tradición de un medio anclado en su propia historia y que era considerado incapaz de establecer cualquier tipo de dialéctica con las artes denominadas plásticas. Sin embargo, el medio fotográfico se infiltraba en el arte de una manera extremadamente curiosa y paradójica: (...) como imagen-huella, reliquia, o como documento con calidades definitorias a menudo mediocres (p. 42).

Como vemos, el carácter puramente informativo de la imagen fotográfica fue lo que finalmente sirvió como detonante para que fuera ampliamente abrazada por el mundo artístico más intelectualizado. Las conocidas fotografías de Jackson Pollock, en plena sesión de pintura de acción, realizadas por Hans Namuth marcan el punto de inicio de la relación entre las manifestaciones performativas y la imagen de registro, una relación que llegaría a su punto álgido con la transformación de esta última en objeto de mercado.

No obstante, es interesante recalcar en las distintas escenas y comprobar cómo las corrientes artísticas se adaptan a cada contexto específico. En España, por ejemplo, el que la imagen fotográfica fuera el elemento principal utilizado para registrar las manifestaciones relacionadas con el *body art* en los años sesenta y setenta, independientemente de la temática de las obras, era algo polémico y reivindicativo en sí mismo, ya que, según Albarrán (2019): “La aparición de los cuerpos de los creadores en un contexto conservador en lo artístico y represivo en lo político adquiriría una dimensión disruptiva” (p. 11). En consonancia con la tesis de Baqué, Company (2006) apunta que “Sin la carga de peso de la tradición,

la fotografía ofreció la posibilidad de reconectar con la vida social tras años de abstracción y de otras limitaciones conservadoras. De ahí la eficaz aceptación de la fotografía como tecnología industrial, automática y sencilla” (p. 12).

Sin embargo, lo que en su momento fue una “tecnología industrial, automática y sencilla”, en la actualidad y dentro del trabajo de determinados autores, puede ser considerado como la acción artística en sí misma. En palabras de Fontcuberta (2016): “El acto fotográfico se ve demasiado a menudo reducido a su resultado. Pero quien dice fotografía dice también experiencia de un proceso *performativo* que se bifurca en la acción del artista y la propia vida de la imagen” (p. 80). El autor catalán ilustra esta idea con la obra *Cíclope*, un vídeo del año 2011 del artista colombiano Óscar Muñoz. En la pieza vemos un recipiente lleno de agua y un sumidero por el que esta se va colando. Mientras tanto, la mano del artista va depositando una a unas fotografías en blanco y negro de rostros aparentemente anónimos. Pero no lo son, o al menos no del todo: se trata de personas desaparecidas por la violencia que asola el país desde hace décadas. Las imágenes que introduce en la pila no están fijadas y la emulsión, al contacto con el líquido y la luz, se desprende de su soporte y se vela, quedando un residuo negro en el centro de la pantalla, el cual va creciendo según aumenta el número de rostros que se precipitan por el vacío, hasta formar un gran ojo de cíclope que, cual fosa común, simboliza el horror y la pérdida. La vida de las imágenes se convierte en metáfora de la vida de los seres humanos.

3. ¿Solo apretar un botón? La importancia del proceso fotográfico

En un primer momento (en torno al año 2000) parecía seguro que lo digital acabaría con cualquier uso de tecnología previa, puesto que lo nuevo se mostraba como más rápido, más barato y limpio. En cierta medida el vaticinio se ha cumplido. No obstante, en los últimos años se puede constatar una recuperación de ciertos soportes y medios, desde los discos de vinilo hasta procesos fotográficos utilizados en el siglo XIX. A pesar de que formatos como estos nunca han dejado de existir, es cierto que tanto nativos digitales (atraídos por lo desconocido) como autores/as que nunca han dejado de trabajar con tecnología analógica nos permiten hablar de un nuevo aprecio por las formas *obsoletas* de construcción de la imagen. Es complejo identificar exactamente el porqué de esta aparentemente improbable tendencia, pero una de las causas podría ser el fenómeno conocido como “infoxicación”, un exceso de información que provoca vértigo y saturación a partes iguales, fruto de un conjunto inabarcable de contenidos disponibles en todo momento y en cualquier lugar, una abundancia y una rapidez posibilitadas por Internet y los dispositivos multifunción de última generación. Con ellos podemos navegar por toda la red, pero ¿por dónde empezar a hacerlo? Lo habitual termina siendo el saltar de un hipervínculo a otro, pasando por delante de muchas cosas,

pero no profundizando en ninguna. Los formatos físicos, en general, solicitan otro tipo de manejo, necesitan otros tiempos y generan un tipo de vínculos diferentes.

Actualmente, en el ámbito concreto de la imagen, un particular mal de archivo parece haberse apoderado de toda clase de personas, las cuales documentan la casi totalidad de su existencia, registrando actos de lo más banales e imponiéndose la táctica del postureo, que consiste en mostrar una vida tan perfecta como irreal en las redes sociales. Abundan los *selfies* sonrientes encuadrados en paisajes de ensueño, unas imágenes aparentemente espontáneas, pero conseguidas tras numerosas tomas y una colección de efectos. Esta tendencia, rápidamente convertida en masiva, genera un caudal incesante de imágenes, con la consecuencia de que estas quedan reducidas a la categoría de “usar y tirar”, mejor dicho, a la de “ver, dar a *like* y pasar a la siguiente foto”.

Antes de la llegada de la abundancia digital, el teórico Roland Barthes, en su conocido libro *La cámara lúcida*, hacía unas proféticas declaraciones que nos invitan a vivir las imágenes de una forma más pausada, con mayor profundidad:

En el fondo -o en el límite- para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos. (...) La fotografía debe ser silenciosa (hay fotos estruendosas, no me gustan): no se trata de una cuestión de «discreción», sino de música. La subjetividad absoluta solo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar a la imagen en el silencio) (Barthes, 1989, pp. 93-94).

En la actualidad parece surgir una cierta necesidad de vivir las imágenes de otras formas, al menos en algunos momentos y/o contextos. La aparición de una nueva tecnología no debería suponer necesariamente la desaparición de otra más antigua. En cambio, la cuestión debería plantearse como una suma de recursos a los ya disponibles. Probablemente ninguno sea mejor o peor, quizá todos sean simplemente distintos. La mayor capacidad de almacenamiento de los soportes digitales frente a los analógicos y la práctica ausencia del proceso de revelado en la fotografía digital parecen progresos incuestionables. Sin embargo, las aparentes debilidades del medio fotográfico químico pueden convertirse en fortalezas y en rasgos identitarios del trabajo de algunos autores, tal y como veremos a continuación.

4. El laboratorio de Alberto García-Alix

Alberto García-Alix (León, 1956) es probablemente el fotógrafo con mayor reconocimiento de su generación, un autor con unos comienzos muy particulares que no le han impedido ser un autor reconocido dentro y fuera de España. Su trabajo se mantiene fiel a una serie de constantes desde el comienzo de su carrera. En la década de 1970 destaca el uso exclusivo del blanco y negro o la preferencia

por el retrato, entre otras. Esto no quiere decir que su obra no haya evolucionado, ya que en los últimos años ha realizado interesantes incursiones en el campo del vídeo.

Otras de sus señas de identidad es el trabajo con fotografía analógica, asegurando en varias entrevistas seguir trabajando con material fotoquímico, pese a todo: “Un día me dejaron probar una (cámara digital). Me di cuenta de que no me daba ni rapidez, ni más poesía. No me daba nada. Por lo que no me he adaptado al mundo digital para hacer una foto” (García-Alix, s. f.). El autor habla de “capitalismo de la imagen” al referirse a la fotografía digital “porque falsifica las emociones, y me quita la fe, a mí que soy un eterno insatisfecho” (cit. en Morales, 2016). Suele hablar también del proceso de elaboración de sus imágenes, algo no tan habitual entre los artistas, desvelando incluso ciertas supersticiones: “Después de hacer la foto le doy un beso al carrete. Si no lo hago tengo la sensación de que no está hecho todo el proceso” (citado en EFE, 2017).

Como es sabido, los tiempos de los procesos fotográfico-químicos son muy distintos a los de los digitales. Frente a la inmediatez de estos últimos el tiempo analógico nos permite pensar la imagen, reposarla, tratar de buscar en la retina la huella de lo visto, se genera una determinada postura psicológica respecto al hecho y al acto fotográficos: “Como trabajo en analógico, puede pasar una semana o diez días hasta que revelo el carrete. Y mientras, sueño con lo que vi. Me da un tempo” (García-Alix, s. f.). Anteriormente se hacía referencia a los particulares comienzos de Alberto García-Alix en el mundo de la fotografía, unos inicios que se produjeron bajo las luces rojas del cuarto oscuro y que él mismo relata así:

Al principio, ni tenía negativos ni les daba valor. Pero una vez me dio una mala bajada de ácido, tan chungueta que me propuse cambiar de vida. No iba a la universidad. No hacía nada, sentía que tenía que cambiar y lo que hice fue disciplinadamente meterme todas las tardes en el laboratorio. (...) lo que hice fue solamente ir aprendiendo poco a poco con disciplina, ya te digo... Si la primera foto te sale negra, le quitas más tiempo y sale más clara, etcétera, etcétera. Por entonces, no tenía conciencia fotográfica, nunca había abierto un libro de fotografía. Pero encerrado en el laboratorio sentía e intuía el camino que se me abría (citado en Corazón, 2014).

Curiosamente, una mala experiencia con el LSD llevó a García-Alix al trabajo continuado en el laboratorio fotográfico y de ahí al inicio de sus experiencias con los opiáceos. Aquel incidente con la conocida sustancia alucinógena hizo que se replanteara ciertas cosas, empezando a revelar sus fotografías hasta dominar el trabajo de laboratorio. No obstante, y de manera un tanto paradójica, combinó la adicción a la heroína que arrastró durante años con ir “aprendiendo poco a poco con disciplina” (cit. en Corazón, 2014). El laboratorio fotográfico, por lo tanto, fue espacio polivalente: lugar para el exceso y primera y única escuela fotográfica:

Fue en el laboratorio donde me fasciné con la fotografía. Al principio me quedaban muy oscuras. Entonces comencé a jugar con el tiempo, a cerrar el diafragma, a acercarme, la luz muy contrastada -en aquella época gustaba la luz muy contrastada- y empecé a encontrar la atmósfera. Uno se fascina cuando, a través del laboratorio, empieza a encontrar la atmósfera de lo que vio. No ya lo que vio, sino la atmósfera. Cuando aparece la atmósfera es algo mágico. Me pasaba las tardes dándole más tiempo, utilizando papeles más suaves, ahora más duros... Luego según va la vida girando, he ido con el laboratorio a cuestras. En todas las casas lo montaba (García-Alix, s. f.).

Lo que representa el cuarto oscuro, como lugar un tanto misterioso, fascinante, sugestivo e incluso sobrenatural, parece verse en las palabras del autor. La intimidad de este singular espacio favorece la reflexión:

El laboratorio es curioso. Cuando estás revelando, la foto tarda en salir dos minutos. Durante esos dos minutos estás en silencio delante de la foto, y dialogas con ella. Muchas veces cuando hago una foto de estas (de su hermano), dialogo con ellas: 'Hombre Willy, coño, fíjate, quién nos iba a decir a ti y a mí'. (...) En la soledad de mi laboratorio al revelar las fotos veía mi interior. Muchas veces pensaba: 'qué dura es esta foto'. Hay alguna de mi hermano en la que ya el deterioro se notaba. Lo veían mis amigos. La vida va pasando. La vida pasa y de repente empecé a tener fotos de muertos, de amigos muertos. (García-Alix, s. f.).

Las palabras de García-Alix relacionan su manera de afrontar el acto fotográfico con la teoría del instante decisivo (los instantes decisivos, mejor dicho) de Cartier-Bresson:

Su particular teoría sobre el «instante decisivo» de la fotografía propugnaba que en el proceso fotográfico hay dos instantes o momentos decisivos: por un lado, el de la toma y, por otro, el momento en que se contempla por primera vez la fotografía acabada. Este segundo momento tenía para él la misma importancia que el primero porque es cuando el fotógrafo puede verificar su trabajo para aprobarlo o rechazarlo (Susperregui, 2013, p. 173).

5. La experiencia autobiográfica revivida de Juan del Junco

Juan del Junco (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1972) es un autor que atesora una importante trayectoria, con relevantes premios y exposiciones, que trabaja con vídeo y, especialmente, fotografía. En el *statement* del propio artista se puede leer:

Mi trabajo discurre entre la memoria, el acercamiento al mundo natural y un marcado interés por las interdisciplinas. Por motivos familiares desde muy pequeño

tuve acceso a lo que considero una información privilegiada: la ciencia. Este hecho ha modulado toda mi carrera artística, la cual fluctúa entre un “proceso científico neorromántico” y la presencia de un afán clasificatorio casi obsesivo (Del Junco, 2016, p. 14).

Esta cita nos ayuda a entrar en el mundo creativo de este artista, el cual, como acabamos de ver, es inseparable de su biografía y de sus vivencias personales. Esto es así hasta el punto de que podríamos afirmar que la presencia del relato autobiográfico es una constante en toda su trayectoria artística. La poderosa influencia que sobre el artista ejerce el trabajo ornitológico de su padre es evidente en muchas de sus series.

No obstante, vamos a detenernos tan solo en uno de sus proyectos *Conceptual Andalusia*. Hablamos de un proyecto complejo, porque se desdobra en varias series, mostradas en diferentes exposiciones a lo largo de los últimos años. *Conceptual Andalusia: Européens en vol*, por ejemplo, se pudo ver en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid como parte del festival PHotoEspaña 2016. Aquí, Juan del Junco presentó imágenes de distintas aves en vuelo como metáfora de los flujos migratorios humanos hacia o en Europa. La presentación de las fotografías en la citada exposición fue en pared, pero como dobles páginas de un libro, que son también una doble referencia. Por un lado, a la publicación de 1962 *Oiseaux en vol* [Pájaros en vuelo] del naturalista suizo Charles André Vaucher y, por otro, a los pioneros del arte conceptual, especialmente a autores como Ed Ruscha y su conocido libro *Twenty-six Gasoline Stations* (1963).

A la hora de realizar estas fotografías, el artista comenta:

ha utilizado carretes de 35 mm. En B/N, optado siempre por un foco manual, usado lentes básicas he intentado recrear a través de un escaneado doméstico el alto contraste que conseguían las imprentas en ese tiempo. Son fotografías de pequeño formato que no poseen ningún sesgo industrial y reivindican aspectos artesanales del oficio, de los procesos manuales. Incluso el propio artista ha revelado él mismo todos los negativos. De algún modo, del Junco busca aproximarse a la forma de trabajo de Vaucher, con pocos medios y recuperando los procesos analógicos de hace unas décadas (D'Acosta, 2016).

El propio autor manifiesta de esta forma la importancia de este proceso:

Para hacer este trabajo... pienso que hay un ritual, un rito. Forma parte del trabajo. El trabajo no es solo lo que tú ves aquí. El trabajo empieza cuando yo salgo de mi casa por la mañana temprano y me voy a un lugar y entro en un paisaje para hacer una fotografía. Ese ritual, esa especie de comunión con el espacio, para mí, es algo místico (Radio Televisión Española, 2016).

Gracias a estas declaraciones del artista podemos constatar la importancia de todos los estadios de la gestación de su obra, un proceso al que otorga cualidades místicas y que, en condiciones normales, quedaría reservado al ámbito privado del autor. En el contexto de la relectura del proceso fotográfico en clave performativo que estamos realizando podríamos decir que el artista se encuentra realizando una acción, aunque sin espectador alguno, el propio autor es actor, espectador y cronista de la acción. La importancia que Juan del Junco otorga a la experiencia del viaje (ejemplificada en su reflexión sobre los/as migrantes y en la influencia reconocida de obras como *Twenty-six Gasoline Stations* de Ed Ruscha) y a la recuperación de referencias autobiográficas. La huella de la influencia de su padre, ornitólogo de profesión, es palpable en casi toda su trayectoria) y la carga “ritual” de determinadas partes del trabajo artístico evidencia que es un artista especialmente interesado en los procesos y la carga simbólica de los mismos.

6. La ciudad fantasma de Martí Llorens

Por último, realizamos un acercamiento a la obra del fotógrafo catalán Martí Llorens (Barcelona 1962), en concreto a su serie *Poblenou*, desarrollada en los años inmediatamente anteriores a la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992. Tanto en estos trabajos como en otros posteriores ha mostrado un notable interés tanto por los procesos fotográficos clásicos como por la arquitectura, el urbanismo y la plasmación del paso del tiempo en el entorno urbano. El título del proyecto se debe al barrio barcelonés Poblenou [Pueblo Nuevo], localización en la que están realizadas todas las fotografías y en el que se llevó a cabo una compleja operación urbanística, destinada a derribar las numerosas naves y fábricas industriales de la zona con el objetivo de levantar nuevas construcciones relacionadas con los Juegos Olímpicos.

Para desarrollar el proyecto, Martí Llorens utilizó una cámara estenopeica cuyo sistema de funcionamiento es el más sencillo y básico dentro de las posibilidades de la tecnología fotográfica. Concretamente, se trata de una cámara oscura con un papel fotosensible en su interior, esto es, una pequeña caja (normalmente de cartón o madera) sellada por todos sus lados para evitar la entrada de luz, salvo por un minúsculo agujero (llamado estenopo) en el centro de una de sus caras, frente al cual se sitúa un papel fotosensible. El proceso físico de proyección de la imagen ocurrido en el interior de la cámara oscura y el posterior revelado del papel posibilitan la obtención de una imagen en negativo, procediéndose al positivo por contacto para poder ver la imagen final.

La cámara estenopeica es una herramienta que fue utilizada por algunos fotógrafos pictorialistas debido a las características imágenes que produce, con una ligera falta de nitidez, aunque después cayó en desuso durante décadas:

Después de ser abandonada y olvidada casi por completo durante la primera mitad del siglo XX, la fotografía estenopeica vuelve a resurgir a mediados de los sesenta, de la mano de ciertos artistas que quieren dejar de lado los condicionamientos técnicos y los procesos estandarizados por la industria fotográfica mundial. Se trata más bien de una reacción de rechazo a progresos de la industria que ofrecen sistemas cada vez más sofisticados y perfeccionados. No se trata de un retroceso, sino de la búsqueda de algunos elementos expresivos y estéticos abandonados por la floreciente tecnología fotográfica (Perea, J., Castelo, L. y Munárriz, J., 2007, p. 116).

La elección de esta rudimentaria herramienta convierte al proceso en parte protagonista de la obra. Se trata de imágenes extremadamente lentas en su proceso de gestación, debido a la escasa cantidad de luz que fluye por el diminuto estenopo al interior de la cámara oscura. Por ello, los larguísimos tiempos necesarios para la creación de la imagen en este tipo de cámaras (varios minutos con luz diurna) provocan que una sola fotografía se convierta en testigo de un complejo proceso de destrucción y transformación. Mientras el papel fotosensible recibe la cantidad de luz suficiente como para formar una imagen legible, tras el proceso de revelado, la acción no se detiene en el exterior. De esta forma, el resultado de la toma adquiere un particular carácter narrativo, pudiendo afirmar que estas imágenes estáticas poseen cierto carácter cinematográfico, puesto que reflejan lo que transcurre delante de la superficie fotosensible durante varios minutos, aunque condensado en un solo fotograma.

Los amplios tiempos de exposición provocan que el proceso de documentación de estos citados cambios urbanísticos ofrezca resultados muy particulares: fachadas y muros desvaídos (no suficientemente expuestos porque han sido destruidos mientras la escena todavía está siendo registrada), maquinaria de derribo apenas insinuada (como una inquietante presencia espectral por el mismo motivo) y ausencia total de figuras humanas (siempre en movimiento y por lo tanto invisibles a una cámara como esta). En resumen, el retrato de una ciudad fantasma. Estos trabajos de Martí Llorens ponen de relieve una paradoja del mundo contemporáneo: la modernidad se abre paso a punta de piqueta y *bulldozer*, mientras el proceso de destrucción queda registrado mediante una caja de cartón y unos simples papeles fotosensibles, impregnando las imágenes de una poesía y un magnetismo impensable en un contexto de derribos y voladuras. De esta forma, el autor, mediante sus imágenes, “lamentaba el súbito desgarró de la identidad topográfica de su entorno” (Fontcuberta, 1997, p. 96), unas imágenes que “deseaban hablarnos del apego a un territorio sentido como propio que inminentemente iba a dejar de serlo; nos hablaban de la proximidad con que era vivido un cataclismo ambiental y humano; nos hablaban, en fin, del sentimiento de estupor y pesar de toda una comunidad (Fontcuberta, 1997, p. 97).

En el caso de Martí Llorens, al igual que en el de otros autores, como Juan del

Junco, la utilización de herramientas fotográficas analógicas no es excluyente, es decir, esta clase de trabajo se combina con normalidad con técnicas digitales. Debido a ello, tanto las imágenes que forman el proyecto, así como información sobre su realización y, en general, sobre la transformación urbanística de Barcelona entre 1987 y 1992 pueden consultarse en el archivo del propio autor.

7. Conclusiones

La fotografía ha estado asociada al arte de acción desde sus inicios, en un principio no con intereses creativos, sino meramente documentales. No obstante, este hecho determinó la incursión definitiva de la fotografía en el elenco de las disciplinas artísticas de primer orden. Esta entrada en el olimpo de las artes fue otro hito reseñable en la ya entonces centenaria historia del medio, como lo ha sido, posteriormente, la expansión de las nuevas tecnologías y la rápida popularización de la imagen digital. En el contexto actual, en el que tanto las manifestaciones artísticas inmateriales como los sistemas digitales de producción y distribución de imágenes se encuentran completamente asentados, surgen nuevas consideraciones y lecturas sobre procesos llamados tradicionales. En concreto, podemos efectuar una interpretación en clave performativa de la parte de la imagen fotográfica-química, que generalmente ha quedado oculta para el público y que es, básicamente, todo el proceso: desde la búsqueda de localizaciones hasta el revelado de la imagen final.

El conocimiento de estos detalles, quizá aparentemente banales, nos lleva a poder hablar de varios *instantes decisivos* en el acto fotográfico, al menos en el trabajo de determinados autores. En este caso nos hemos referido a los fotógrafos españoles Alberto García-Alix, Juan del Junco y Martí Llorens. García-Alix ha explicitado en diversas entrevistas la relevancia que ha tenido en su formación como fotógrafo el trabajo en el cuarto oscuro y la importancia de los tiempos intermedios (entre la captura y el revelado) para poder pensar la imagen. Juan del Junco, en su proyecto *Conceptual Andalusia*, homenajea tanto el trabajo de pioneros del arte conceptual, como la labor de naturalistas y ornitólogos clásicos, y lo hace recreando sus métodos: desde la búsqueda de localizaciones específicas para poder fotografiar aves a escanear esas imágenes buscando la estética de los libros de los años sesenta. Martí Llorens, por su parte, ha documentado las transformaciones urbanísticas de Barcelona durante las últimas décadas. En concreto, en *Poblenou* lo hace mediante una cámara estenopeica, lo que otorga a este proyecto un carácter creativo y experimental, alejándolo de un trabajo documental al uso.

Referencias bibliográficas

- Albarrán, J. (2019). Cuando el cuerpo fue la historia. *La esfera de papel* (suplemento cultural del diario El Mundo) 38.
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Campany, D. (2006). Pensar, no pensar y pensar de nuevo la fotografía. En A. Martín (Ed.). *Cruce de caminos. Sobre el arte y la fotografía* (pp. 11-22). Madrid: La Casa Encendida.
- Corazón, A. (2014). Alberto García-Alix: “Es una putada salir mucho de España, a veces uno compara y duele el alma”. *Jot Down*. Recuperado de: <http://www.jotdown.es/2014/10/alberto-garcia-alix-es-una-putada-salir-mucho-de-espana-a-veces-uno-compara-y-duele-el-alma/>.
- D’Acosta, S. (2016). Rastreado en los inicios del arte conceptual. *juandeljunco.com*. Recuperado de: http://www.juandeljunco.com/europeens_en_vol.htm.
- Del Junco, J. (2016). Statement. En L. Baigorri (Coord.). *Multiverso, Muestra Ayudas a la creación en Videoarte* (pp. 14-15). Madrid: Fundación BBVA.
- EFE (2017). Alberto García-Alix: “Con la fotografía he aprendido que nada vuelve”. *eldiario.es*. Recuperado de: http://www.eldiario.es/cultura/Alberto-Garcia-Alix-fotografia-aprendido-vuelve_0_689781368.html.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la Postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- García-Alix, A. (s. f.). Alberto García-Alix. *Revista Ojos Rojos*. Recuperado de: <http://www.revistaojosrojos.com/alberto-garcia-alix/>.
- Llorens, M. A. Archivo digitalizado y disponible *on line*: <http://bcn87-92.tempusfugitvisual.com/>
- Morales, M. (2016). García-Alix: “La fotografía me mantiene vivo”. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2016/02/10/actualidad/1455118721_747627.html.
- Perea, J., Castelo, L. y Munárriz, J. (2007). *La imagen fotográfica*. Madrid: Akal.
- Radio Televisión Española (20 de septiembre de 2016). *La aventura del saber* [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-20-09-16/3727820/>.
- Susperregui, J. M. (2013). La luz y el discurso de la fotografía. En J. Gómez-Isla (Ed.) *Cuestión de imagen. Aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Biografía

Juan Gil Segovia

Universidad de Salamanca

gilsegovia@usal.es

Ha obtenido la Licenciatura en Bellas Artes y el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte en la Universidad de Salamanca, en la cual se encuentra realizando actualmente su tesis doctoral sobre las posibilidades de pervivencia de la fotografía química como recurso artístico en el momento presente. Ha impartido docencia en el Departamento de Pintura y Conservación-Restauración de la Universidad Complutense de Madrid entre 2016 y 2019 y en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Salamanca entre 2011 y 2014. Desde hace más de una década compagina la práctica artística con la gestión cultural, habiendo realizado multitud de exposiciones, comisariando diversos proyectos artísticos y obteniendo varios premios y reconocimientos.