



**Universidad
Finis Terrae**

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

FACULTAD DE ARTES

MAGÍSTER EN INVESTIGACIÓN - CREACIÓN DE LA IMAGEN

**ALQUIMIA DE LA RUINA: LA DECADENCIA
EN LA IMAGEN FOTOGRÁFICA EXPERIMENTAL**

ALEJANDRA ROJAS

Memoria de obra para optar al grado de
Magíster en Investigación - Creación de la Imagen

Profesora guía: Paloma Villalobos

Santiago, Chile

2024

A mi lucero del atardecer, siempre.

AGRADECIMIENTOS

A mi hija, Constanza, por ser siempre mi luz y mi guía.

A mi compañero, Mauricio, por su amor constante y su eterna paciencia.

A mi madre y mi hermana Valentina, por el cariño de siempre.

A Danton, por su amistad y confianza férrea en mi proceso creativo.

A Miguel, por su iluminación teórica.

A Matías, por su hermandad.

A mis colegas de pedagogía pública, por proveer de conocimientos y motivación.

A mis compañeros de estudio, por su apoyo y energía en momentos grises.

A Paloma por llevarme siempre al centro en esta investigación a ratos confusa.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6
ESTADO DE LA CUESTIÓN	10
1.- ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA FOTOGRAFÍA	12
1.1.- Procesos fotográficos históricos: cámara y copiado	13
1.2.- Experimentalidad química	15
1.3.- De la imagen mimética a la experimentación	18
1.4.- Experimentos fotográficos contemporáneos	20
2.- LA IMAGEN <i>ARRUINADA</i> DE LA RUINA	23
2.1.- La ruina en la imagen y su historia	23
2.2.- La ruina natural, la ruina urbana	24
2.3.- Observar la ruina urbana	27
3.- LA ALQUIMIA DE LA RUINA COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA PERSONAL	31
3.1.- Experimentar: el azar y lo errático	41
3.2.- La ruina final	42
Conclusiones	47
Bibliografía	49

RESUMEN

Esta investigación teórico-práctica aborda el concepto de ruina y como los procesos fotográficos análogos y experimentales pueden contribuir con su representación. Esta ruina se aborda no solo desde un enfoque visual, sino que como un componente importante dentro de la creación de futuras imágenes alusivas a ella. A través de un análisis de referentes históricos, teóricos y visuales, la investigación destaca el valor de la experimentalidad, integrando el azar, la decadencia y la transformación dentro del proceso creativo desarrollado. Finalmente, los resultados de estas indagaciones y experimentaciones resultan en imágenes que, al ser intervenidas químicamente, demuestran su naturaleza efímera, su fragilidad, el desgaste y la materialidad de la ruina urbana y cotidiana.

Palabras clave: ruina, fotografía análoga, experimentalidad, emulsiones químicas.

INTRODUCCIÓN

Desde hace aproximadamente 5 años he estado trabajando en diversas circunstancias donde la experimentalidad en la fotografía análoga se ha tomado mi espacio creativo. Me motiva el surgimiento del azar y desmaterialización de la imagen, buscando no solo traspasar las limitaciones propias del medio, sino que también profundizar en la relación entre la fotografía, la ruina como paisaje y como acción, tanto desde su concepto como desde su materialidad fotográfica, creando, además, una vinculación entre la presencia, la ausencia, la vida, la muerte, la decadencia y la atemporalidad.

De esta manera, partiendo del lenguaje fotográfico y los procesos analógicos que la han definido históricamente, surgen las primeras preguntas de esta investigación: ¿cómo la exploración de estos procesos se vincula con la representación de la ruina, no solo como un concepto y temática, sino también como un componente integral del proceso creativo y de la materialidad en la producción de nuevas imágenes? ¿Es la ruina de la imagen, o la imagen de la ruina?

Trabajando este fenómeno de la ruina como degradación y decadencia de espacios urbanos y naturales, aplicando procesos fotográficos analógicos, no solo se busca considerar los medios como herramientas de experimentación, sino que también desempeñan un papel central como objetivos en sí mismos.

Las respuestas a estas interrogantes pueden hallarse en el valor que posee el proceso mismo. Desde la preparación de los químicos hasta los tiempos de exposición, cada fotografía se convierte en una obra única, impregnada de una singularidad particular. La finalidad es crear imágenes que representen el azar, el accidente y la transformación siendo parte de la experiencia, pretendiendo que se reflejen en ellas, y que esas imágenes, alterando su materialidad elemental de soporte, tintes y naturalismo, sean la muestra de un tránsito de la ruina visible a una ruina tangible, rompiendo así lo estático, bidimensional y reconocible, de lo que conocemos como imagen fotográfica.

Esta experimentación no es solo un método, sino que también deja su huella en el resultado final, utilizando el trabajo de laboratorio como parte de una búsqueda por representar esta ruina que *arruina*, deteriora y transforma, y concebida como una intención de afectar la imagen fotográfica. Este proceso se inicia gracias a una indagación de cómo distintas emulsiones fotosensibles interactúan, intervienen y corroen soportes fotográficos.

Para este trabajo de fin de Magíster, esta investigación tiene como primer objetivo analizar ciertos antecedentes históricos y teóricos, buscando descubrir cómo diversos referentes han forjado mi actual práctica fotográfica, permitiéndome ampliar los límites de este lenguaje visual y así poder experimentar con nuevas alternativas. A partir de ahí, su propósito es profundizar en los medios y posibilidades técnicas que están ligadas a la fotografía, y como estas son capaces de construir nuevos significados en torno a la temática de la ruina para dar pie a nuestras experimentaciones. Por último, abordaré la construcción de imágenes desde una poética que busca cuestionar, y al mismo tiempo representar, la noción de ruina a través de la exploración de la decadencia, el azar y la experiencia personal.

La fotografía análoga no es solo una imagen que registra un momento: es un objeto físico con una materialidad específica, definida en gran medida por sus procesos químicos, que son fundamentales para comprender cómo ellos han influido en ella, entendiendo por materialidad química a los componentes físicos y químicos que componen una fotografía. Barthes señala precisamente que la fotografía fue una invención de los químicos, de la conjugación de la acción de la luz sobre ciertas sustancias, y la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico, químico y físico. (2011, p. 39), lo que demuestra la raíz científica y experimental que actualmente es abordada en el Arte Contemporáneo.

La materialidad fotográfica, entendida como una condición fundamental que es inherente a toda fotografía, revela una interacción compleja entre elementos científicos y conceptos estéticos. Esta interacción ocurre a distintos niveles de la complejidad y multidimensionalidad fotográfica,

mostrando una constante tensión entre la unidad y la multiplicidad, y diferenciándose de otros artefactos por su composición material única (Lavédrine, 2009).

Sin embargo, surgen interrogantes: ¿por qué se están retomando de manera más activa técnicas fotográficas antiguas en un mundo dominado por la instantaneidad y la inmaterialidad visual?; ¿Por qué actualmente se encuentra vigente la experimentalidad ligada a la fotografía análoga?; ¿qué rol juega la fotografía experimental en esto? ¿Qué motiva a nuevos fotógrafos a visitar procesos alternativos como la cianotipia, uso de filtros que simulan procesos químicos obsoletos, uso de polaroids, por mencionar algunos?

Contrario a una visión lineal del progreso, estas prácticas cuestionan el perfeccionamiento de las imágenes digitales, el culto a lo instantáneo y la necesidad de seguir produciendo en un mundo saturado de imágenes, al optar por procesos largos y técnicas primitivas que valoran la dimensión pictórica y aceptan los errores como parte del proceso creativo, contrastando con la inmediatez de la imagen actual, que ha sido impulsada por el desarrollo tecnológico, la dominación de las redes sociales y su consiguiente mínimo tiempo de reflexión sobre éstas, muchas veces desechables y fugaces. En palabras de Susan Sontag: “el culto del futuro (de una visión cada vez más rápida) alterna con el deseo de regresar a un pasado más puro y artesanal, cuando las imágenes tenían la calidad de algo hecho a mano, un aura” (2009, p. 178).

En ese sentido, Flusser plantea que “las imágenes son superficies significativas. En la mayoría de los casos, estas significan algo *exterior*, y tienen la finalidad de hacer que ese *algo* se vuelva imaginable para nosotros abstraerlo y reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano” (Flusser, 1990, p. 11). Para él, las imágenes no son solo representaciones pasivas de la realidad, sino superficies bidimensionales con la capacidad de comunicar y significar. Se puede simplificar el mundo exterior en una superficie limitada, y hacerlo más entendible para la mente humana. Esto es posible al reducir las cuatro dimensiones del espacio, capturando a su vez el tiempo que lo contiene, y proyectándolos sobre una superficie bidimensional, perdiendo así información sobre el mundo real. Sin embargo, podemos

cuestionarnos por qué quedarse en esa bidimensionalidad y permitir que se pierda la riqueza de ese *algo exterior*, que debe ser visible y comprensible para todos.

En resumen, esta investigación aborda procesos fotográficos análogos, alternativos y su experimentalidad, no solo como una inspiración ligada a la nostalgia de estos métodos antiguos y en desuso, sino como un medio que permite cuestionarnos lo superficial de las visualidades actuales. Busco también crear un diálogo entre la ruina del entorno, el azar y lo errático como proceso creativo y la materialidad fotográfica, explorando cómo estos procesos pueden resignificar la experiencia y el surgimiento de nuevas imágenes. Es en esta instancia donde la experimentación y el azar se convierten en procesos creativos, surgiendo así una poética personal de la ruina, alejada de la documentación y el realismo ilustrativo.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde los orígenes de la fotografía con Nicephore Niepce y la heliografía en 1824 en Francia, este medio se ha caracterizado por su continua investigación para lograr un objetivo: capturar una imagen en una superficie. Este compromiso con la exploración contrasta con la tendencia actual hacia la instantaneidad, y puede contribuir a una disminución de prácticas reflexivas y experimentales, esenciales para su evolución. No debemos olvidar que la naturaleza de la fotografía surge precisamente de dichas prácticas.

De esta manera, en el contexto de las Bellas Artes, específicamente en la época de las Vanguardias en Europa a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, surgen obras que son clave como antecedentes a esta investigación y a mi propia práctica artística, obras que, aunque utilizan el medio fotográfico como medio de representación, no buscan representar una imagen objetiva o ilustrativa del mundo real. En vez de ello, se enfocan tensando las cualidades formales de la fotografía y sus procesos para materializar o desmaterializar la imagen. Estas obras utilizaron técnicas como la manipulación química o la intervención física en el material fotográfico, llegando en muchos casos a la abstracción visual.

Un ejemplo de ellas es el trabajo que diversos artistas en Europa y EE.UU. estaban realizando, creando imágenes que no remiten a algo reconocible. Para ello utilizaron técnicas como la solarización, el fotograma, el rayograma y la distorsión en diversas etapas del proceso fotográfico. Los fotogramas de Man Ray, por ejemplo, son un primer ejemplo de cómo la fotografía puede abandonar la representación realista y explorar juegos de luces y sombras.

Para hablar de referencias artísticas, la austriaca Lilly Kolisko, a principios de 1920 desarrolla un método llamado *dinamolisis capilar* para investigar la materia desde la Antroposofía. Para esto combinó diversos compuestos con cloruro de mercurio y nitrato de plata, entre otros, logrando diversas imágenes abstractas. También el trabajo del belga Pierre Cordier, quien

desarrolló la técnica del quimiograma en la década de 1950 para explorar nuevas visualidades en la fotografía, es uno de los referentes esenciales para comprender como interactúan las emulsiones y los soportes, ayudando así a mi búsqueda de una representación más auténtica de la ruina.

Ahora, si observamos la práctica artística contemporánea, muchos artistas continúan esta exploración entre la imagen y la materialidad química para crear obras que desafíen las expectativas que posee tradicionalmente el medio fotográfico. Por ejemplo, artistas como Marco Breuer, el cual manipula físicamente los materiales fotográficos, o la artista Ella Morton, quien utiliza la técnica de *mordançage* para intervenir imágenes en el cuarto oscuro, modificándolas con diversos agentes químicos.

Al igual que estos y otros referentes, mi trabajo busca traspasar esa representación mimética tradicional y decide enfocarse en las cualidades formales que posee la fotografía análoga, transformando cada materialidad en un objeto que se incluye dentro de una exploración entre la técnica, la materia y el significado, construyendo así un mensaje donde busco revalorizar la decadencia, lo errático y el azar como elementos esenciales dentro de mi obra.

1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA FOTOGRAFÍA

Según el pintor David Hockney (2006), el siglo XV junto a la cámara oscura se consideran como los inicios de la fotografía. Artistas como Albert Dürero y Johannes Vermeer la utilizaron para perfeccionar sus pinturas. Sin embargo, capturar la imagen de forma permanente no se logró hasta el siglo XIX, cuando Thomas Wedgwood y Nicéphore Niépce lo consiguieron gracias a sus constantes experimentaciones. Con materiales como el nitrato de plata y el betún de Judea lograron fijar por primera vez una imagen en una superficie, dando origen a la primera fotografía como tal en 1827.



Figura 1. Nicéphore Niépce, *Vista desde la ventana en Le Gras*, 1827. Fuente: Wikipedia.

Estas primeras exploraciones sentaron las bases para desarrollar diversos procesos fotográficos que buscaban captar la realidad de manera permanente, combinando variados conocimientos en química, óptica, física y técnicas de impresión que en este capítulo procedo a analizar.

1.1.- Procesos Fotográficos Históricos: cámara y copiado

La historia de la fotografía y su evolución, avances e inventores son importantes antecedentes para comprender el lenguaje fotográfico y como se vincula al mundo de la experimentación. Por ello, los autores y técnicas que mencionaré son esenciales para entender el desarrollo de esta memoria y el trabajo visual de estoy realizando, entendiendo la fotografía como un invento y una práctica que desde su nacimiento ha estado supeditada a su perfeccionamiento técnico.

Cuando hablamos de procesos fotográficos históricos, también podemos identificarlos como procesos alternativos fotográficos, procesos antiguos o técnicas históricas. Actualmente se llama así a los métodos fotográficos que surgieron en los inicios de la fotografía, y que se desarrollaron, en su mayoría, durante el siglo XIX, incluyendo algunos que surgieron a inicios del siglo XX. Estos procesos se sustentan en la cobertura de papel y otras superficies con diferentes emulsiones sensibles a la luz, y así copiar y fijar imágenes. En estos procesos, la solución sensible a la luz se prepara de manera manual y se aplica sobre los soportes elegidos.

Me referiré, primeramente, a los procesos en cámara, los cuáles implican la creación de una superficie fotosensible, como una placa de metal o papel, donde se fija una imagen capturada gracias a una cámara fotográfica.

Nicéphore Niépce en 1827 sentó precedentes con la heliografía, logrando capturar las primeras imágenes con betún de Judea sobre una placa de estaño. Louis Daguerre, por su parte, en 1839, perfeccionó este proceso con el daguerrotipo, el cual ofrecía imágenes detalladas y nítidas sobre placas de cobre recubiertas de plata. A su vez, William Henry Fox Talbot, en 1841, introdujo el calotipo, un proceso que lograba gran realismo y obtenía negativos y positivos en papel, lo que facilitaba su reproducción, a diferencia del daguerrotipo, que era una pieza única.

Frederick Scott Archer con su colodión húmedo, en 1851, logró unir la nitidez del daguerrotipo con la reproductibilidad del calotipo. Aunque este proceso requería un gran cuidado para trabajar con las placas húmedas, resultó ser un gran avance para la fotografía. Dos décadas más tarde, en 1871, Richard Leach Maddox desarrolló el gelatinobromuro, un proceso que permitió, a diferencia del colodión húmedo, la confección de placas secas. Esto facilitó muchísimo el trabajo de los fotógrafos, ya que podían preparar las placas con antelación, permitiendo capturar imágenes con un gran detalle y rapidez.

Por otra parte, los procesos históricos de copiado consisten en técnicas donde se utilizan superficies emulsionadas con diferentes soluciones fotosensibles, para luego usar negativos y mediante contacto, obtener una imagen. Estos procesos se pueden dividir en dos categorías, las emulsiones basadas en metales, y las emulsiones basadas en pigmentos.

A mediados del siglo XIX, surgieron varios procesos fotográficos en base a emulsiones metálicas. Uno de ellos fue el papel salado, técnica inventada por William Henry Fox Talbot en 1839, la cual producía imágenes en tonos sepías gracias a la interacción de la sal y el nitrato de plata, mientras que Sir John Herschel desarrolló la cianotipia en 1842, logrando imágenes en un llamativo azul de Prusia debido al citrato de amonio y el ferricianuro de potasio. Por otro lado, a fines de la década de 1880, el proceso Van Dyke, basado en sales de hierro y plata, ofrecía imágenes en tonos marrones oscuros.

Entre los procesos de copiado en base a pigmentos, destaca la goma bicromatada, que utiliza pigmentos mezclados con sales de cromo, o la impresión al carbono, donde se utiliza carbono, gelatina y colorante. Aquí, el realismo y nitidez depende del tipo de pigmento utilizado y su nivel de transparencia, lo que permite libertad creativa, pero con una pérdida de fidelidad respecto a la imagen resultante.

Entonces, al tomar como referencia uno de los componentes principales de la materia prima de la fotografía, las emulsiones fotosensibles, podemos notar que, al ir de la mano con los procesos fotográficos y la evolución de la fotografía, ellas han sido capaces de crear fidelidad y realismo, al mismo tiempo que pueden ser agentes de experimentalidad, mostrando así que la fotografía puede ir más allá de una simple representación de la realidad y así convertirse en un medio de exploración visual, transformando como percibimos la imagen y su capacidad de representar la realidad, permitiendo una nueva interpretación de la imagen, mediada tanto por el medio técnico como por la perspectiva del autor.

1.2.- Experimentalidad química

Para introducir a la experimentalidad fotográfica como tal, debo mencionar primero a dos exponentes ajenos a las Artes Visuales, y que abordo como referencia de la experimentación de la imagen mediante el uso de diversos químicos, explorando así una amplia variedad de resultados y visualidades. Estos autores no solo abrieron nuevos caminos para la práctica fotográfica experimental, sino que también influenciaron las posibilidades que pueden lograr en la imagen, al ser intervenida químicamente en su proceso de creación.

Uno de ellos es el químico alemán Friedlieb Ferdinand Runge, creador de la *cromatografía*. Esta técnica fue utilizada para separar diversas sustancias químicas, y a partir de esas experimentaciones publicó en 1855 el libro *Der Bildungstrieb der Stoffe, veranschaulicht in selbstständig gewachsenen Bildern*, el cual consistía en 60 cromatografías. Éstas imágenes eran producidas al colocar gotas de distintas soluciones reactivas sobre un papel secante, a las que luego añadía una segunda gota de otra solución reactiva. Estas reaccionarían a medida que se extendían por el papel secante, produciendo patrones de colores que se muestran en este libro.

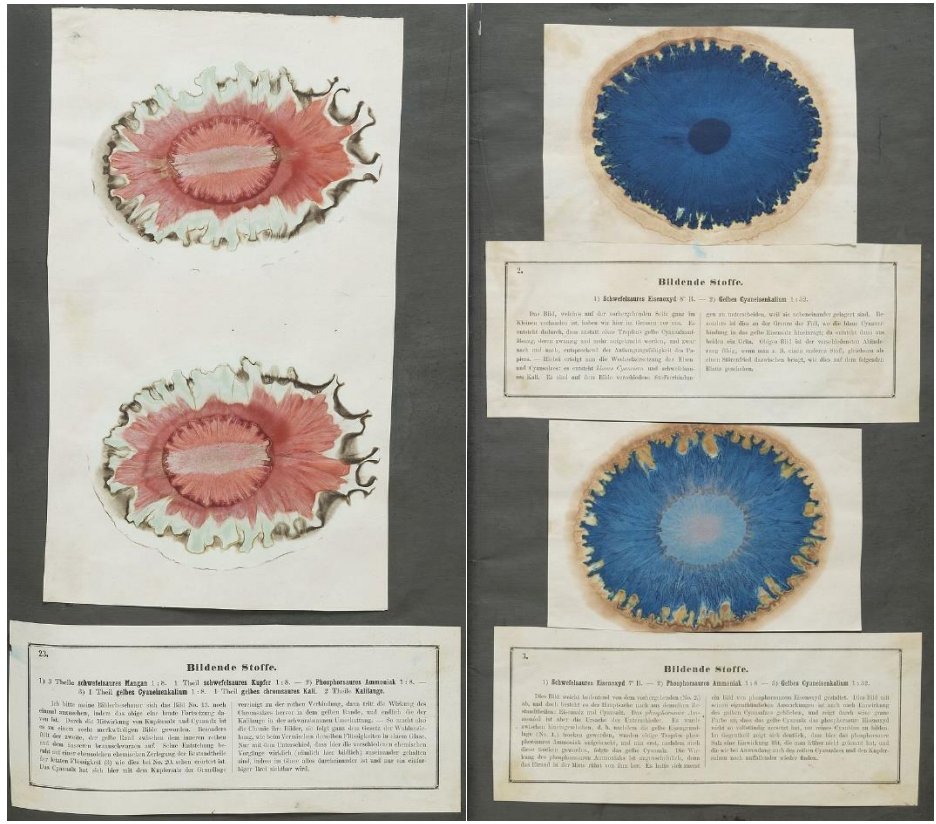
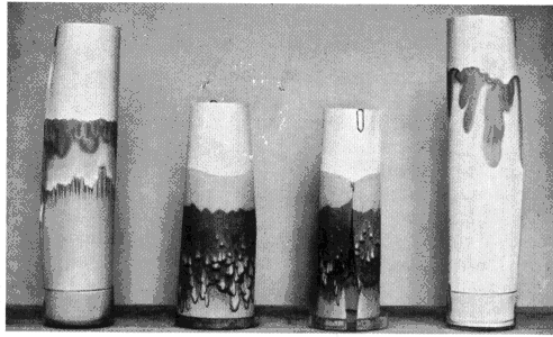
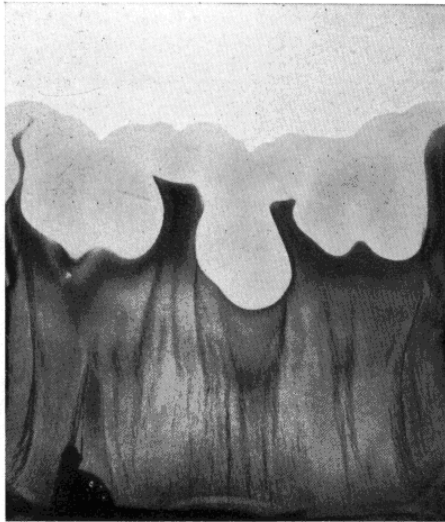


Figura 2 y 3. Friedlieb Ferdinand Runge, *Runge Pictures*. 1855. Fuente: <https://www.deutsches-museum.de/>

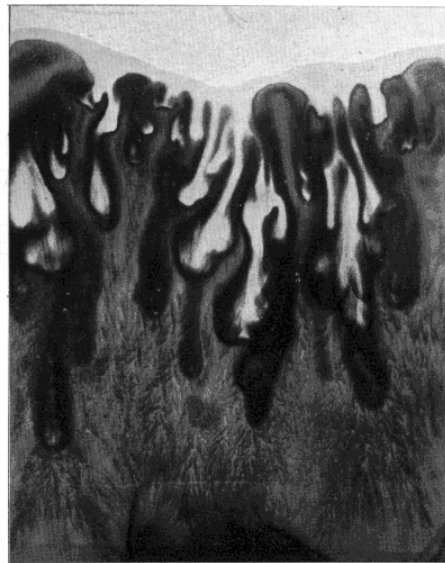
Desde otra área del conocimiento, la austriaca Lilly Kolisko, seguidora del teósofo alemán Rudolf Steiner, fundador de la Antroposofía, durante los inicios de 1920, buscaba demostrar que los planetas influenciaban a diversos metales. Para ello, hizo una serie de experimentos donde disolvió sales metálicas que se cristalizaban en un papel filtro, y que eran reveladas repitiendo el procedimiento anterior, con el papel de filtro ya seco, y colocándolo en un recipiente con una solución diluida de una de las sales que aludía a los metales planetarios. A esta técnica la llamó *dinamolisis capilar*.



Showing the method of experiment



*Preserved Tomato Juice
with an addition of 1% Silver nitrate.*



*Fresh Tomato Juice
with an addition of 1% Silver nitrate.*

Figura 4 y 5. Lilly Kolisko , ejemplos de dinamolisis capilar, 1920. Fuente: <https://www.alchemywebsite.com/>

Estos antecedentes entregan una base a una metodología experimental a través de la química, y que es posible aplicarse en la imagen fotográfica, dentro de su constante búsqueda expresiva, y que decido tomar como referencias para mi trabajo autoral.

1.3.- De la imagen mimética a la experimentación.

La fotografía y su evolución ha sido un proceso activo que, desde sus orígenes en el siglo XIX, surgió con el objetivo de representar fielmente la realidad, desplazando a la pintura de su rol inicial. Primero fue Niepce con su heliografía expuesta durante 8 horas desde su ventana, y luego Daguerre con el perfeccionamiento de la técnica mediante el daguerrotipo quienes abrieron camino a este rol. De esta manera, la fotografía se convirtió en un medio para documentar el cotidiano, desde paisajes hasta retratos, estableciendo así un vínculo entre ella y la imagen realista, pero también se expandió hacia espacios más experimentales, de la mano con los movimientos artísticos en curso y el ímpetu tanto de científicos como de artistas de explorar las cualidades plásticas y los atributos de las emulsiones y soportes fotográficos, buscando así expandir las opciones expresivas de este nuevo medio.

Fox Talbot en Inglaterra, en 1845, fue el primero en experimentar con la técnica del fotograma al usar muestras de tejidos, patrones botánicos y elementos planos que permitían crear imágenes con motivos armónicos, sobre un papel sensibilizado, bajo un cristal al sol. A través de este proceso, además de demostrar el potencial de esta técnica en la creación de nuevas visualidades, logró entender el principio de la imagen negativa que permite ser impresa por contacto sobre materiales fotosensibles, logrando no solo una, sino que múltiples copias positivas.



Figura 6. Fox Talbot, fotograma, hacia 1860. Fuente: Wikipedia

Con el surgimiento de las vanguardias artísticas en Europa, la fotografía se presenta como un nuevo medio a explorar, gracias a diversos artistas plásticos que cuestionan la mimesis en la representación. Estas vanguardias de inicios del siglo XX, como el dadaísmo, el cubismo y el futurismo, fueron el reflejo de esta búsqueda, rompiendo así las convenciones tradicionales que se tenía de la fotografía.

Sin embargo, la principal referencia que influye a mi obra es Pierre Cordier, fotógrafo belga que, en 1950, desarrolla la técnica del quimiograma. Esta técnica sincretiza la fotografía y la pintura, empleando las emulsiones fotográficas sobre el papel como si fueran pigmentos, sin el uso de la cámara. La imagen revelada es una obra híbrida entre la abstracción pictórica y la fotografía, enfatizando la experimentación con la materialidad fotográfica.

Cordier consideraba que con la llegada de la fotografía la pintura sufrió una transformación radical, y que hoy en día el proceso digital es el que está revolucionando la fotografía, por lo tanto, el quimiograma, fusión de pintura y fotografía, sea posiblemente la última experimentalidad de la fotografía análoga (Cordier, s.f.), aludiendo así nuevamente a la raíz experimental que dio origen a la fotografía.

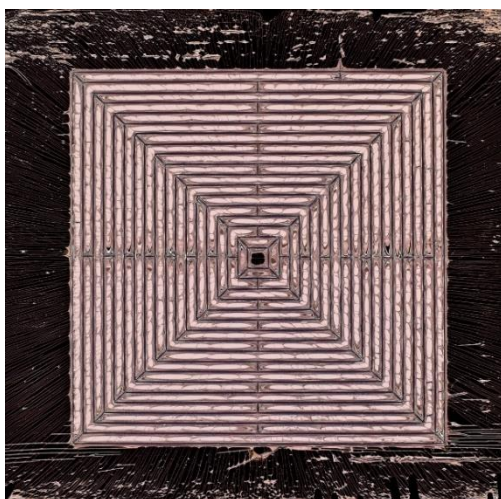


Figura 7. Pierre Cordier, *Chemigram 15/2/75*, 1975. Fuente: <https://hackelbury.co.uk>

1.4.- Experimentos fotográficos contemporáneos.

En la actualidad tenemos otros artistas que profundizan el principio de la creación de imágenes fotográficas sin ocupar necesariamente una cámara, lo que permite abordar de manera más experimental la visualidad fotográfica.

Uno de los principales referentes que abordo para mi trabajo, es el fotógrafo belga Dries Segers, quien captura procesos naturales que son invisibles a simple vista. Utilizando cámaras construidas por el mismo o fotografía sin cámara, ocupa las plantas, el sol, el viento, y elementos contaminados como materialidad para sus obras, explorando cómo los seres humanos son capaces de interactuar con la naturaleza. Durante 2024 utilizó la técnica inventada por Lilly Kolisko para registrar distintos suelos contaminados.

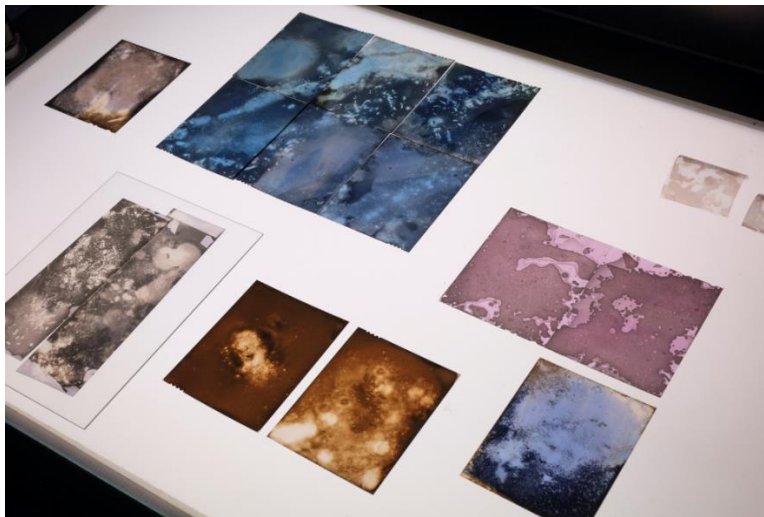


Figura 8. Dries Segers, *Mudgrams*, 2023 – 2024. Fuente: driessegers.com



Figura 9. Dries Segers – *Waste/Land*, 2024. Fuente: [instagram.com/dries_segers](https://www.instagram.com/dries_segers)

Otro artista que influencia mi obra es el fotógrafo japonés Daisuke Yokota y su trabajo donde explora la imagen fotográfica a través de procesos experimentales que transforman tanto el papel como la película, utilizando, por ejemplo, la superposición de capas, la sobreexposición y la aplicación de químicos en diversas etapas para así desfigurar y volver a componer la fotografía. Así, logra una apariencia llena de texturas y casi abstracta, resaltando lo efímero de la imagen y su materialidad.

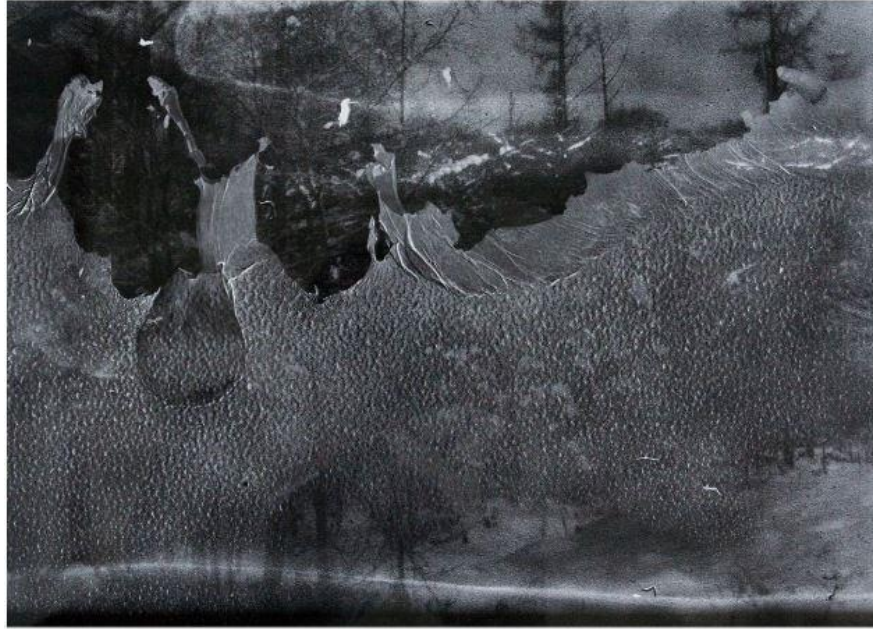


Figura 10. Daisuke Yokota, *Lichen N°26*, 2014. Fuente: <https://ibashogallery.com>

Finalmente, Ella Morton es una artista visual y cineasta canadiense que, dentro de su obra fotográfica, utiliza algunas técnicas experimentales como el *mordançage* y el *film soup*, donde su objetivo es investigar cómo las fotografías pueden mostrar más allá de una representación directa de la realidad, explorando la relación entre las cualidades de la naturaleza y la percepción humana.



Figura 11. Ella Morton, *Tilting Storm*, 2018. Fuente: www.ellamorton.com

2.- LA IMAGEN ARRUINADA Y LA RUINA

La palabra ruina y sus múltiples significados—ser una ruina, caer en la ruina, *arruinar* o *arruinarse*—subrayan una naturaleza diversa de este término. Las ruinas siempre han establecido un diálogo íntimo con quien las observa, invitando a reflexionar sobre diversas temáticas, que no se limitan solo a acumular destrucción, también simbolizan decadencia o degradación estructural que convive con la experiencia personal. En contraste, en su forma singular, el término suele evocar a una desgracia completa, como explica el filósofo español Diego S. Garrocho, refiriéndose al acto de *arruinarse* por entero (Garrocho, 2020).

Si se aborda desde una perspectiva más bien poética, la ruina invita a reflexionar sobre el paso del tiempo y sugiere interpretaciones que refieren a la fragilidad, a la belleza y a la nostalgia. Además, se asocia a la ruina con la destrucción, con el final de algo que alguna vez tuvo vida, y que ahora, ya no está. De esta manera, diversos artistas han logrado transmitir estas visiones y percepciones de la ruina mediante sus obras. En este caso, considero como ruina a la degradación y la consecutiva decadencia de un espacio, urbano o natural, que no solo contiene el desgaste de su formalidad, por el colapso o el abandono, sino que es capaz de asociarse con una experiencia sublime, personal y nostálgica. Esta ruina se manifiesta en la experiencia de un otro que se siente interpelado frente a este deterioro, que lo hace reflejarse en ella, apreciarla como objeto estético y reflexionar respecto a su origen y su existencia. Entonces, cuando hablo del acto de *arruinar*, éste comprende diluir las características materiales de un objeto o de un sujeto.

2.1.- La ruina en la imagen y su historia

Las ruinas son testigos de nuestra historia, y son capaces de proponernos diversas reflexiones sobre la fragilidad del ser humano. Éstas no solo representan una degradación física de entornos, sino que, además, se han convertido en un símbolo que reúne la caída del poder, el paso del tiempo, la decadencia, y como objeto de estudio y propósito expresivo, se han manifestado en múltiples contextos, evolucionando hasta revelarse actualmente como una categoría estética y simbólica.

En el arte contemporáneo, la ruina surge como un motivo que ha permitido reflexionar sobre el deterioro inevitable de las estructuras humanas, relacionándolas con el actual progreso y el tiempo pasado. También representa la decadencia, como un proceso innegable vinculado a conflictos humanos, desastres sicionaturales y el abandono. Aunque muchas ruinas poseen un valor cultural, histórico o arqueológico, el concepto de ruina se ha extendido a otros ámbitos, como las relaciones humanas o lo económico, simbolizando en ambos casos la decadencia.

Algunos ejemplos de ruina abarcan edificios antiguos, deteriorados o abandonados, una persona en bancarrota, un área natural que ha sido contaminada, o una amistad desgastada. Asimismo, también se presenta simbolizando fragilidad y la acción inevitable del tiempo, asociándose a la idea de nostalgia, a lo que fue y ya no será, a ese recuerdo del pasado, que en momentos estuvo lleno de esperanzas. La ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales sobre el pasado (Huysen, 2006).

2.2.- La ruina natural, la ruina urbana.

La ruina en el arte se ve representada, por ejemplo, con las pinturas de las ruinas de Roma que realizó Hubert Robert durante el siglo XVIII, ciudad donde vivió cerca de una década, mostrando el colapso de esta civilización. Sin embargo, es el Romanticismo del siglo XIX el que proyecta una visión mucho más nostálgica de la ruina, asociándola con la melancolía, la contemplación y el anhelo de un pasado que no volvería.



Figura 12. Hubert Robert - *Paisaje con las ruinas del templo redondo, con una estatua de Venus y un monumento a Marco Aurelio*, 1789. Fuente. Flickr

La búsqueda de lo sublime en la naturaleza y el paisaje dirigió una mirada al pasado, en este caso a la Edad Media, donde el recuerdo de un Dios, ahora ausente, era representado en pinturas de iglesias destruidas y paisajes invadidos por el avance de esta naturaleza grandiosa e inalcanzable. Un ejemplo de esta visión es Caspar David Friedrich, quien en muchas de sus pinturas aborda esta idea, como en su obra *Abadía en el Robledal* (1810), donde muestra una iglesia en ruinas rodeada de un paisaje sombrío y melancólico.



Figura 13. Caspar David Friedrich, *Abadía en el robledal*, 1809. Fuente: Wikipedia

Este interés romántico por las ruinas, por su capacidad para representar lo inacabado e imperfecto, también puede conectarse con la fascinación por la destrucción que la naturaleza y el paso del tiempo ejercen sobre las creaciones humanas.

Ahora, cuando abordamos el concepto de ruina, pero desde lo urbano, podemos mencionar las sugerencias de Gómez de Terreros Guardiola y Pérez-Prat Durbán (2018, p.167). Se puede clasificar en ruinas como las estructuras que se encuentran en mal estado, no pueden ser mantenidas, que están por colapsar o que fueron abandonadas por razones económicas. Estos espacios incluyen fábricas, casas o áreas públicas que en algún momento fueron parte de la vida urbana, pero que se degradaron con el paso del tiempo, convirtiéndose en zonas solitarias que aluden nostalgia, pero que no poseen un significado cultural o histórico para las personas que habitan su entorno, que surgen como "ciudades muertas" o "espacios de descarte". Al contrario, está el significado de las "ruinas culturales", restos incompletos de construcciones que poseen un valor histórico o arqueológico, como las estructuras de civilizaciones pasadas. Estas ruinas suelen poseer un mayor interés cultural, y son protegidas en gran parte con fines turísticos.

Al contrario de la ruina natural o ruina del paisaje, la ruina urbana se muestra como un emblema del colapso del entorno, dentro de un escenario donde las diversas civilizaciones construyeron ciudades que decayeron al ser sobrepasadas. El arquitecto y urbanista estadounidense Kevin Lynch (2005) aborda esta idea enfocándose en valorar estos residuos, planteando que la ruina urbana refleja una erosión de la imagen mental que proyecta una ciudad, lo que cambia la forma como sus habitantes se relacionan con ella. Estos espacios no solo son vestigios del pasado, sino que pueden también convertirse en agentes transformadores de una memoria colectiva, nutriéndose de las raíces que los unen.

De otra manera, desde la Antropología, Tim Edensor explora la estética de las ruinas industriales, destacando cómo estos espacios son capaces de propiciar una reinterpretación creativa. *“Al igual que otros sitios abandonados, la ruina cambia continuamente a medida que se desintegra y se desmorona, por lo que continuamente produce efectos sensoriales cambiantes”*

(2007, p.6). Estas ruinas pueden despertar una gama de sensaciones únicas. El olor, el sonido y el tacto pueden unirse para crear una experiencia multisensorial. La suciedad y el silencio característico de estos lugares los convierten en espacios que pueden ser explorados en base a su materialidad. “*La ruina se siente muy diferente al espacio urbano alisado, reprende el borrado de múltiples tactilidades, olores, sonidos y vistas*”. (2007, p.11)

Además de ser vestigios del pasado o una representación de fracasos sociales, las ruinas urbanas, y en especial las ruinas industriales, surgen como lugares donde coexiste la naturaleza, el ser humano y el rehabilitar estos espacios. Fábricas y estructuras abandonadas, por ejemplo, no son solo ejemplos de crisis económicas, sino que capaces de resignificarse como sitios para que puedan suceder nuevas dinámicas sociales. Este fenómeno se aleja de la idea que se tiene de la "ruina romántica", donde las estructuras se deterioran con el paso del tiempo. Como señala Robert Smithson en el ensayo *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1996), en algunos casos, las ruinas parecen adelantarse a su tiempo, como *ruinas en reversa*, presentando una decadencia incluso antes de su construcción. Esta condición *antirromántica* abre paso a otras alternativas para analizar lo obsoleto de la experiencia urbana del ser humano, sugiriendo así romper la linealidad del tiempo.

2.3.- Observar la ruina urbana

El fotógrafo canadiense-estadounidense Robert Polidori en gran parte de su obra fotográfica captura la decadencia de varios espacios urbanos, como Pripyat, New Orleans o Cuba, reflejando de esta manera diversas causas de la ruina urbana, como el fracaso de las políticas públicas o los desastres sicionaturales. La descomposición material acá se destaca como metáfora del colapso. Sus imágenes apocalípticas, remiten, a pesar de la destrucción que se evidencia, a la época en que las personas habitaban esos espacios, ahora abandonados.



Figura 14. Robert Polidori, *Senora Faxas Residence, No. 4, 2 #318*, 1997. Fuente: <https://www.rosenbaumcontemporary.com/>

Otro trabajo enfocado en la decadencia y el abandono de espacios urbanos es *100 Abandoned Houses* del fotógrafo estadounidense Kevin Bauman, quien empezó en la década de los 90 a documentar algunas de las 12.000 casas abandonadas de la ciudad de Detroit que, gracias a su colapso industrial y económico, ha dejado múltiples estructuras en ruinas.



Figura 15. Kevin Bauman, de la serie *"100 Casas Abandonadas"*.

Fuente: www.100abandonedhouses.com

Pero sin duda, uno de los mayores referentes respecto a la ruina urbana es el estadounidense Robert Smithson, quien la explora relacionándola con la entropía, concepto de la Física que refiere al inevitable desorden, decadencia y tendencia de todo sistema a descomponerse, como símbolo del rumbo ineludible de toda estructura humana. Su fijación por estas ruinas urbanas e industriales se asocia a su interés por los márgenes urbanos, y en su obra fotográfica *"Monuments of Passaic"* documenta la ciudad donde creció, y la presenta como un paisaje suburbano en decadencia, afirmando que este tipo de lugares alcanzan el estado de ruina incluso antes de terminar su construcción.

Para Smithson, las ruinas no son sólo huellas del pasado, sino presagios del futuro donde la falta de planificación y el exceso de infraestructura parecen conducir inevitablemente a la entropía (1966, p.13). En este sentido, la ciudad moderna es señalada como un espacio en vías de descomposición, donde el colapso no es una opción, sino que el desenlace inevitable.



Figura 16. Robert Smithson, *Monuments of Passaic*, 1967/1979. Fuente: <https://medium.com>

3.- LA ALQUIMIA DE LA RUINA COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA PERSONAL

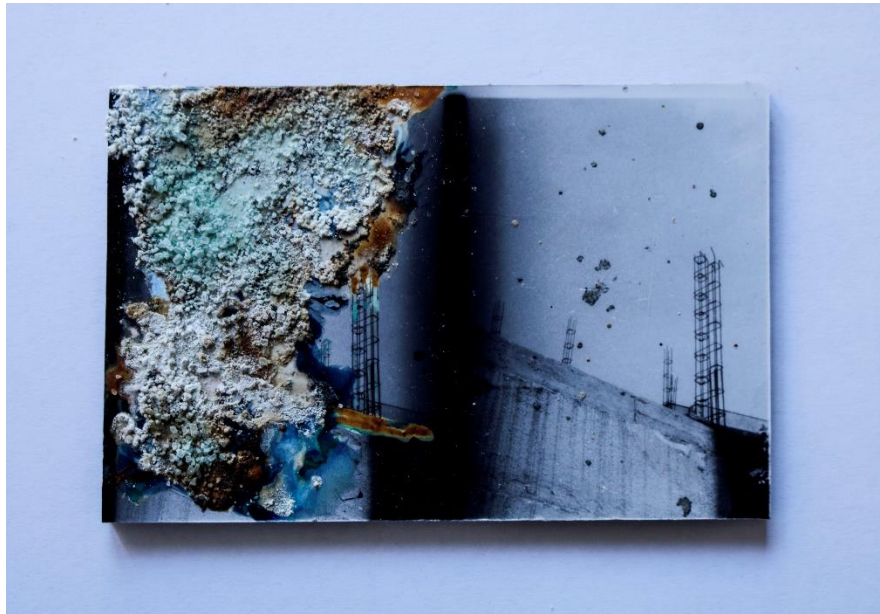


Figura 17. Fotografía blanco y negro intervenida con químicos y sal, 2023. Archivo personal.

En mi práctica artística la ruina ha sido un tema recurrente que me ha permitido explorar visualmente mi búsqueda expresiva. El interés en ellas va más allá de su estética, sino que, en su capacidad para evocar memorias y reflexiones sobre la fragilidad humana, su impermanencia, su majestuosidad y sus múltiples causas. En este caso, mi trabajo fotográfico está enfocado en el registro de la ruina desde lo visceral y sensorial, observando las huellas del espacio que me rodean como un fenómeno propio que me permite de mejor manera contar un momento.

Fotografiar ruinas, primero, es un acto de capturar el paso del tiempo y la transformación del entorno, que muestra vestigios de épocas marcadas por la decadencia y el abandono. También lo tomo desde una mirada más poética, ya que las ruinas nos invitan a contemplar y sentir, no solo la erosión de lo visible, sino que pueden evocar como nuestras ilusiones pueden desaparecer.

Demos (2023) sugiere que la fotografía no solo captura imágenes, sino que tiene una cualidad especial para representar la extinción y la muerte. “Más bien, la propia ontología de la fotografía la define como idealmente estructurada para representar la muerte, ya que el sistema de imágenes de la fotografía, como muchos han sugerido, actúa para suspender la vida, para objetivar a los vivos, para fijar el flujo temporal y representar el mundo como catástrofe”. La capacidad de "suspender la vida" hace que la fotografía sea ideal para registrar lo que está desapareciendo o ha desaparecido. Esta idea la asocio con la ruina, ya que las fotografías de estos espacios en transición entre el existir y el desaparecer puede reflejar no solo el deterioro material, sino también la memoria del pasado, el proceso de transformación y el de posterior decadencia.

Entonces, ir más allá de la fotografía documental de ruinas es una opción personal, al intentar destruir la materialidad de la imagen, invitando a considerar cómo la fotografía, gracias a su capacidad inicial de capturar la realidad, se puede transformar en una herramienta para investigar la intersección entre lo físico y lo conceptual, lo permanente y lo efímero. Abordando estas ideas, busco profundizar en la relación entre la fotografía, la ruina, la decadencia y la destrucción, tanto como concepto como materialidad fotográfica.

La finalidad de todo este proceso de investigación es crear imágenes que representen mi experiencia y visión del mundo, arraigada en la ruina como concepto y objeto, explorando lo representable, pero también lo, a veces, incomprensible. Lo errático y el azar son parte de esta experiencia, y pretendo que se refleje en las imágenes finales.

Mi primer acercamiento como fotógrafa al concepto de ruina se remonta al año 2005, con una serie sobre el antiguo Hospital San José, en Independencia. Este espacio, abandonado tras la construcción de un nuevo edificio, se convirtió en un reflejo del olvido, en un ejemplo de lo que fue útil en algún momento, queda desplazado.



Figura 18 y 19. Hospital San José. Fotografía análoga blanco y negro, 2005. Archivo personal.

En 2015 pude retomar esta temática con una serie del abandonado Hospital del Empleado en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, conocido como el “Elefante Blanco”. Mi conexión con este lugar no solo lo asocio a su monumentalidad, sino también a los recuerdos de adolescencia observándolo desde la micro, regresando a casa después de clases. Este espacio, con su desgaste físico y también simbólico, me provocaba una fascinación que va más allá de su apariencia, sino que también como el reflejo del olvido.



Figura 20 y 21. Hospital del Empleado. Fotografía digital, 2015. Archivo personal.

El siguiente trabajo consistió en construir un archivo personal de fotografías de la Patagonia Sur y la Carretera Austral, registradas entre el año 2015 y 2019, documentando paisajes y desastres como el abandono de la Estancia San Gregorio en Magallanes o la erupción del volcán Chaitén. Este archivo evolucionó hacia una práctica compulsiva de fotografiar paisajes abandonados, que se complementó posteriormente con la exploración de procesos fotográficos históricos, aprendiendo la técnica de la cianotipia durante 2019.



Figura 22 y 23. Estancia San Gregorio. Fotografía digital, 2016. Archivo personal.



Figura 24. Chaitén. Fotografía digital, 2017. Archivo personal.

Al experimentar con la cianotipia, descubrí que esta puede capturar la experiencia de la ruina de manera visual y material. Inicialmente, esta búsqueda siguió centrándose en los paisajes australes, su soledad y frialdad, manipulando el material fotográfico durante y después del proceso, permitiéndome crear un registro de esta ruina, resaltando su riqueza material. Esto hizo a la ruina más perceptible, construyendo la imagen desde su esencia, como menciona Flusser (1990), al considerar que las fotografías no funcionan como ventanas abiertas a la realidad, sino que son creaciones deliberadas. Con el tiempo, noté que el registro visual no bastaba para capturar la complejidad de las ruinas, debido a las diversas percepciones personales del proceso. Motivada por mis conocimientos en pintura, busqué vivenciar la ruina en la imagen, experimentando con la materialidad del soporte y la emulsión fotográfica de la cianotipia.

Durante 2020, continúo trabajando con esta técnica, pero abordando los detalles del desgaste de mi entorno cotidiano, en este caso, mi hogar. Inspirándome en el concepto del *Kintsugi*, en esta serie lo abordo el azul de la emulsión, pero desde su asociación con la frialdad y la asepsia, aludiendo al azul de metileno como cura de heridas abiertas. La frialdad del entorno, la tensión entre lo orgánico y la dureza de los espacios grises y solitarios, sugieren heridas abiertas que son curadas por este azul.

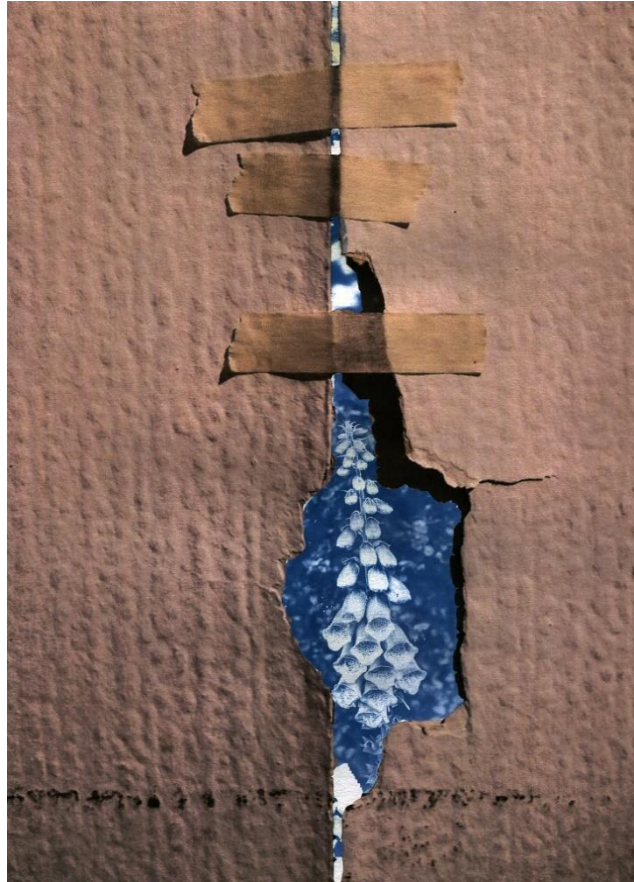


Figura 25. De la serie Azul de Metileno. Cianotipia sobre impresión inkjet, 2020. Archivo personal.

Al ingresar al Magister conocí la técnica del quimiograma, técnica que al experimentarla permitió darme cuenta de que la fotografía puede proyectar una materialidad propia, arraigada en sus componentes, más allá de la representación visual. Así, mi trabajo se convierte en una búsqueda de nuevas opciones para poder representar esta ruina que me interesaba abordar, investigando cómo diversos agentes pueden intervenir y mostrarse en las imágenes que quería trabajar.



Figura 26. Quimiograma y cianotipia sobre papel vencido a color, 2023. Archivo personal.

Para mi segundo trabajo de Magister, durante el primer semestre del 2023, intervengo fotogramas de imágenes de diversas partes de mi cuerpo a través de la técnica de cianotipia y quimiograma. En esta experimentación, uso mi cuerpo como objeto y sujeto que refleja una ruina interna, testimoniando la materialidad que provoca la corrosión de los químicos sobre la fotografía, dejando como evidencia su destrucción visual.



Figura 27. Fotograma intervenido con cianotipia, 2023. Archivo personal.

Siguiendo con la exploración de situaciones atravesadas por la ruina, continuó utilizando procesos experimentales fotográficos para revelar la interconexión entre la materialidad del objeto fotografiado y la fotografía misma. Inspirada por Sontag (2009), quien afirma que “la fotografía [sirve] a un propósito enaltecido: descubrir una verdad oculta” (p. 86), y Didi-Huberman (2020), que señala que “una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción del saber) y conocimiento (interrupción del caos)” (p.31), mi enfoque busca desmenuzar la relación que posee la fotografía y la realidad, transformando la imagen en una entidad que encapsula la esencia de ambas ideas. El trabajo de laboratorio es crucial para la creación de futuras imágenes, destacando la ruina como una huella, y proporcionando una vía para explorar la decadencia de la imagen, de la incertidumbre y el azar del resultado final.

Según Flusser (1990), el significado de las imágenes reside en sus propias superficies, ya que puede ser comprendido con una simple mirada gracias a su inmediatez perceptiva. Sin embargo, este “significado básico de las imágenes” es superficial. Para alcanzar una comprensión más profunda, es necesario que nuestra mirada se desplace sobre la superficie, explorando y reconstruyendo las dimensiones que fueron abstraídas, y las relaciones ocultas entre cada uno de sus elementos. Inspirada en estas ideas, en el tercer trabajo visual realizado durante el Magíster, busqué reflejar el desgaste de las superficies que el tiempo imprime en la ciudad, capturando espacios deteriorados como paredes descascaradas y veredas rotas. Para materializar esta erosión en la superficie fotográfica, utilicé químicos que corroían la imagen en el papel fotográfico y añadí sal, integrando una nueva dimensión a ellas. Esto permitió no solo visualizar estos espacios deteriorados, sino también apreciar las texturas y detalles erosionados, tanto por el desgaste como por los agentes químicos.

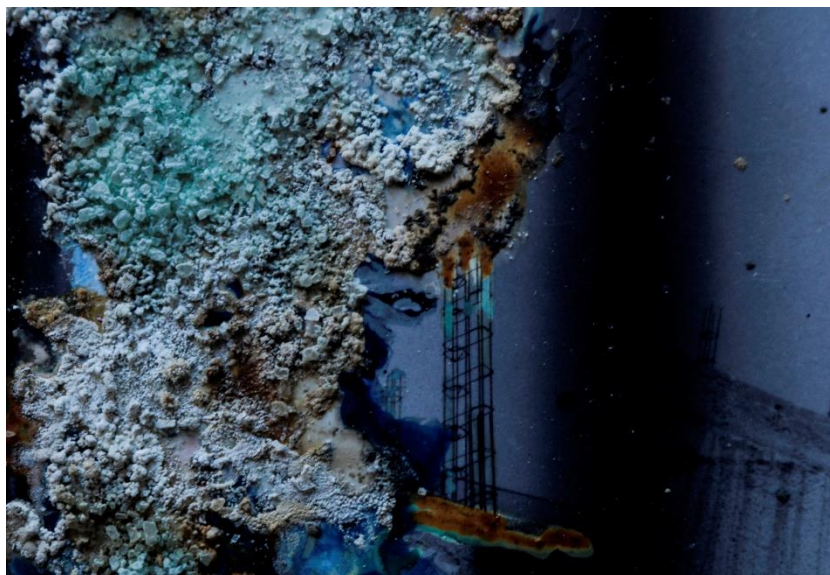


Figura 28. Fotografía blanco y negro intervenida con químicos y sal, detalle, 2023. Archivo personal.

En el último trabajo para este Magister, durante el segundo semestre del 2024, intervine fotografías de ruinas del sur de Chile con las técnicas de cianotipia, quimiograma y lumen print, imágenes que fueron modificadas durante la experimentación, transformándose de manera extrema e impredecible, dando como resultado que las representaciones originales se desdibujaron, surgiendo así nuevas texturas y formas. En este proceso, trabajé la ruina tanto como tema y posibilidad de que la imagen se reconstruya, probando su materialidad y visualidad, sin embargo, al estar presente el azar como parte del resultado, estas imágenes alcanzaron un grado de abstracción que no terminó de satisfacerme para evocar la ruina, ya que en la mayoría de las imágenes resultantes se perdió toda alusión a su origen, y la ruina inicial que la inspiró se desvanece, sin relacionarse visualmente con la fuente original.



Figura 29. Cianotipia sobre papel fotográfico mal expuesto e intervenido con químicos y lumen print, 2024.
Archivo personal.

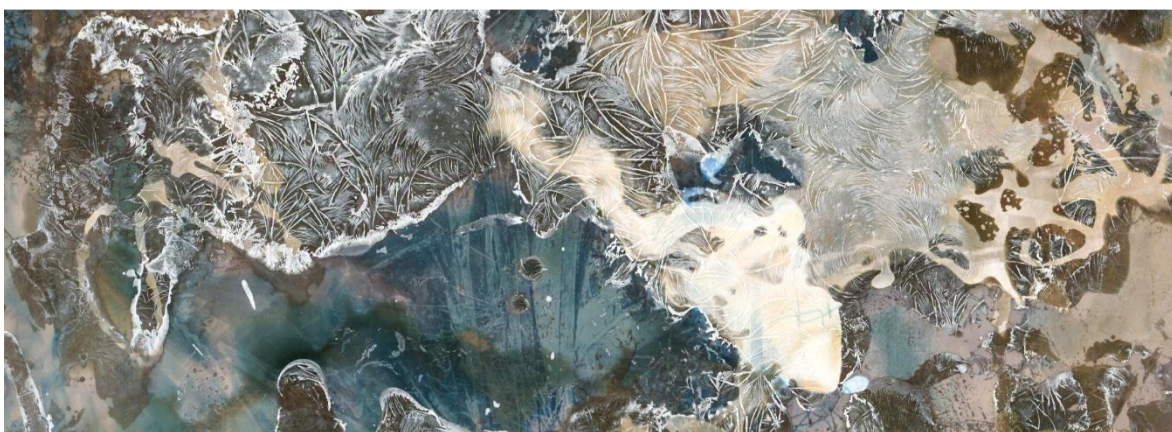


Figura 30. Cianotipia sobre papel fotográfico mal expuesto e intervenido con químicos y lumen print, 2024.
Archivo personal.

3.1 Experimentar, el azar y lo errático

Para dar un contexto a este proyecto, primero demoré en identificar a mi entorno laboral como punto de partida para esta investigación. El porqué de esta demora aún no es claro, pero quizás la respuesta reside en, como sucede con la misma ruina, la cotidianidad en ocasiones vuelve invisible nuestro entorno, hasta que algo se nos revela, nos obliga a detener nuestra rutina, y algo captura nuestro interés. Esta vez, el experimentar de manera visual y química con las imágenes de este espacio donde trabajo diariamente permitió descubrir el valor simbólico que contiene para mí.

Inicialmente abordaría nuevamente mi cotidiano, el ir de casa al trabajo y viceversa, pero, apoyada por mis docentes, surge este ensayo visual, sumergiéndome en la observación y exploración de la ruina desde una perspectiva personal, y eligiendo como inspiración mi lugar de trabajo: un liceo municipal en la comuna de Santiago, el Liceo 1 Javiera Carrera. Este espacio que habito como profesora de Artes Visuales, no solo es un escenario más de mi vida diaria, sino que también es un espacio símbolo de la Educación Pública femenina en Chile. Sin embargo, mis sentidos para esta investigación no se enfocarán en su peso histórico, sino que profundizará en la intimidad de mi experiencia al estar en él día a día. Este es un lugar que en mi vida no solo significa lo laboral; allí estudié, influyó en mi decisión de ser profesora, en la actualidad mi hija asiste a sus aulas, y al mismo tiempo, acompaño el proceso educativo de otras y otros jóvenes. Sin duda éste es un lugar donde mi presente, mi pasado y mi futuro coexisten.

Esta obra busca resignificar aquello que puede pasar inadvertido. Para esto, tomé una pausa de la vorágine del quehacer docente, y me propuse recorrer durante una semana los pasillos, salas y otros espacios de este liceo, seleccionando detalles y rincones que me provocan una conexión emocional, ya sea con mi pasado como estudiante como el ahora como docente. Cada una de estas imágenes es un fragmento que se articula con la ruina debido a la existencia de muchos espacios abandonados y descuidados, pero también con la nostalgia, reflejando una decadencia que me interpela y me conmueve, y para esto selecciono 24 fotografías que resumen esta búsqueda.

3.2 La ruina final

La ruina que busco capturar y evidenciar en este trabajo no es solo el deterioro físico que presenta este espacio, sino que, de manera sutil, un testimonio de un pasado que ya no existe, que dialoga y convive con mi historia y mis emociones, que no es solo una ausencia de algo que fue, sino que es una presencia constante cargada de memoria unida a mis experiencias, y que aún permanece. Al intervenir las imágenes de este entorno, utilizo la experimentación química no solo como un medio de resaltar el carácter ruinoso del lugar, sino como un medio donde surge un encuentro entre mi práctica artística y mi vida cotidiana, una relación entre mis dos mundos, el arte y la docencia.

Respecto a las fotografías seleccionadas para este ensayo visual, me enfoqué en representar lugares donde fuera evidente el abandono y la decadencia del lugar, mostrando una ruina que no solo habla de lo material, sino que también de la desidia por parte de quienes deben mantenerlo en óptimas condiciones. Me propuse rescatar espacios donde el deterioro era visible: exceso de rayados, grietas, vidrios rotos, ausencia de electricidad y penumbras que rodean todo lo que alguna vez fue un lugar lleno de vida. Por ejemplo, algunos de estos espacios son salas de clases que se encuentran supuestamente inutilizables después del terremoto del 2010 en la zona centro-sur de Chile. Estas salas, ubicadas en el cuarto piso de un edificio cuya estructura data de la década de los 40's, permanecen abandonadas y sin acceso para el alumnado y los docentes.

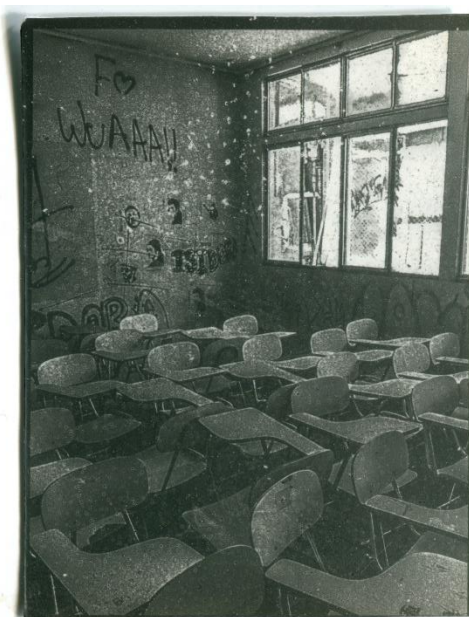


Figura 31. Sala abandonada, Liceo 1. Fotografía análoga blanco y negro, 2024. Archivo personal.

Otro ejemplo de abandono en el establecimiento es la antigua piscina temperada, ubicada en el subterráneo del mismo edificio. Debido a la falta de mantención e interés por mantenerla funcional, es un lugar que actualmente se encuentra lleno de humedad, daños en sus cañerías y documentos educativos destruidos. Incluso, algunas salas de clases que pertenecen al edificio más reciente, que data de 1964, y que son utilizadas diariamente, muestran desgaste en sus paredes, mobiliario dañado, cables colgantes, etc. El resto de dependencias, en especial las que pertenecen al edificio más antiguo, se encuentran deterioradas por los años, como desgaste en los pisos de madera, hongos, o grietas no estructurales, debido a la falta de mantención por parte de la Municipalidad de Santiago.

Decidí seleccionar 24 fotografías, las cuales son intervenidas con emulsiones de diversos procesos fotográficos que he investigado a lo largo del Magister, permitiéndome reflejar esta decadencia urbana en una representación tangible. Las intervenciones químicas que realizo van descomponiendo las capas de la superficie fotográfica, generando formas, tonos y texturas que, al igual que la ruina, son inmanejables, involucrando también lo impredecible.



Figura 32 y 33. Fotografías análogas blanco y negro intervenidas con bicromato de amonio, 2024.

Archivo personal.

Posterior al registro análogo de estos espacios, posterior a la ampliación, aplico químicos asociados a la técnica del *mordançage*. Una vez que la imagen ha pasado el revelado inicial, la intervengo, sometiéndola a un blanqueo químico que reactiva la emulsión del papel fotográfico y que permite que se levanten áreas oscuras del papel, generando algunas veladuras que sugieren la idea de descomposición, tanto de la ruina del espacio como del soporte fotográfico. Después de que la emulsión se levanta, manipulo la superficie según el efecto que intento lograr. Las áreas que son intervenidas van adquiriendo distintas texturas, destacando la materialidad del soporte fotográfico y exponiendo una imagen que cambia, que profundiza la degradación de la misma, traduciendo esta ruina urbana en la fotografía de un espacio decadente y alterado, y que se convierte en algo vulnerable y frágil, al igual que la fotografía final intervenida.

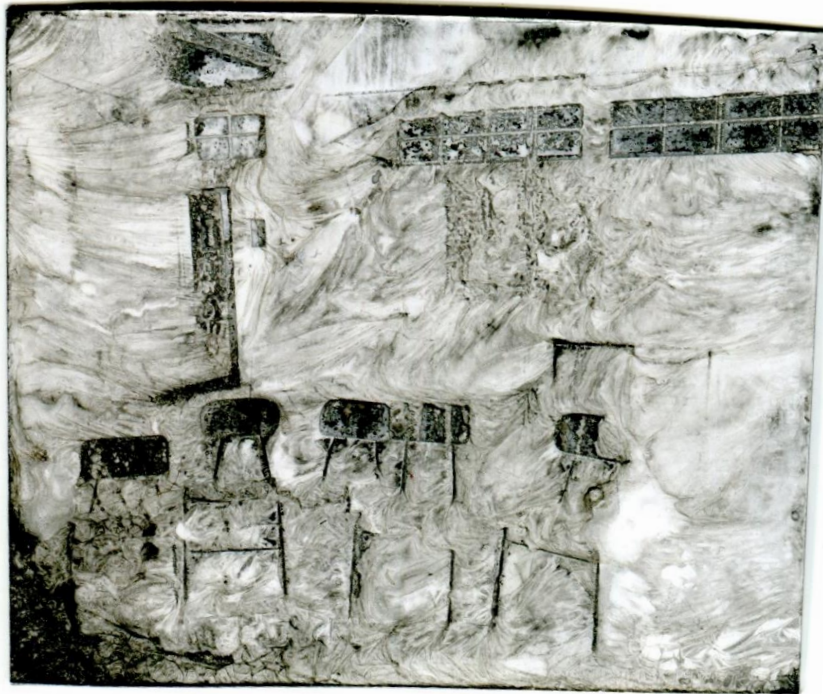


Figura 34 y 35. Fotografías análogas blanco y negro con mordanzage, 2024. Archivo personal.

Estas 24 imágenes arruinadas tienen como fin que su materialidad se exprese a través de la pérdida de control y el surgimiento del azar de esta corrosión química, diluyéndose a su vez con los mismos químicos que capturan esta ruina diaria y cotidiana. La intervención fotográfica se traslada a la creación de ruinas visuales, de imágenes “arruinadas”, donde el proceso de daño es un acto que transforma esta imagen, traspasando el límite de lo destructivo y revelando su fragilidad y su capacidad de transformación. No son solo pulsiones, no son solo gestos técnicos; son mi manera de crear ruinas visuales de espacios desgastados y vulnerables, espacios personales y emocionales

Al término de esta investigación, aún quedaban interrogantes con respecto a la resolución de la obra final. Estas dudas no solo abordan a asuntos técnicos, sino en cómo estas ruinas visuales pueden ser interpretadas y leídas en un contexto expositivo. El montaje y la lectura de estas imágenes no solo deben transmitir la materialidad alterada de las fotografías, sino que también mostrar y cuidar su fragilidad. La obra final, el conjunto de las 24 fotografías, debe invitar a una reflexión sobre lo conceptual, lo técnico y lo emocional, haciendo referencia siempre a la materialidad visual de la fotografía, y permitiendo que el espectador vivencie, interprete y reconstruya este abandono y decadencia de una manera cercana y evocadora de su propia experiencia.

Entonces, ¿cómo contener la ruina en un formato definitivo?

CONCLUSIONES

Durante esta investigación, la experimentalidad fotográfica siempre fue la inspiración inicial de mi trabajo. Dejándome llevar por la intuición, pero tomando en cuenta las bases teóricas que sustentan la química fotográfica, fui descubriendo las infinitas posibilidades de transformación que ofrece la materialidad de la fotografía. Cada prueba y práctica fue un encuentro con el azar, lo que llevó a adaptarme a lo inesperado, donde el error fue parte elemental del proceso creativo.

A lo largo del Magister fui explorando distintos materiales y técnicas fotográficas análogas. Este recorrido me llevó a abandonar definitivamente la fotografía digital, optando por estas intervenciones fotográficas que corroen la nitidez y pureza del soporte: alterando emulsiones, modificando superficies, creando texturas y *arruinando* para evocar ruinas visuales.

El abordar la ruina en este último tiempo fue continuar con una obsesión de años, que en un inicio no respondía a un objetivo claro, pero era una fijación que respondía a lo emocional, sin justificaciones mayores. Sin embargo, durante este Magister pude identificar algunas razones y comprender que una apreciación personal y visceral de la ruina era posible.

La materialidad química de la imagen fotográfica terminó por transformarse en un lenguaje personal que me permite dialogar con las ruinas que fotografío. Las intervenciones con sus huellas se unieron para crear diversas imágenes *arruinadas*, pero llenas de fragilidad, materia y transformación. Esta experimentación no solo define mi trabajo, sino que se convierte en una forma de reflexión sobre la impermanencia y la acción humana en el día a día.

Capturar la ruina, materializar la ruina, acelerar la ruina arruinando la imagen, observar como la imagen original se va deteriorando, y como con ello adquiere nuevos aspectos estéticos se convirtió en uno de mis intereses posteriores a esta investigación, y en un futuro pretendo continuar con la experimentación de la ruina emocional en una imagen decadente.

Fue este diálogo con la luz, la materia, y el azar donde encontré el espíritu de mi propuesta artística y de investigación, siendo este proyecto una metáfora de cómo ha sido mi proceso creativo, tanto en el pasado como a lo largo de estos dos años de Magister: errático, impredecible, lleno de descubrimientos inesperados e intentos fallidos y decadentes. Al igual que una estructura en ruinas, mi investigación necesitó desmoronarse, y través del fracaso, la destrucción y la frustración, emergió desde sus cimientos para así mostrar su esencia y alcanzar su forma final.

La decadencia fue el camino hacia la revelación.

Finalmente, mi trabajo como docente me ha permitido vincular de manera directa con el modelo educativo actual y sus carencias, y bajo ese contexto, este trabajo abre la posibilidad de una futura investigación que aborde de manera crítica la educación del país, registrando fotográficamente otros establecimientos del país, no solo mostrando las problemáticas estructurales del sistema, sino que aportando desde otro punto de vista a la visibilización de la desigualdad que presenta la educación pública chilena.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (2011) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Gómez de Terreros Guardiola, M. del V., y Pérez-Prat Durbán, L. (Eds.). (2018). Las ruinas: Concepto, tratamiento y conservación. Universidad de Huelva.
https://www.upo.es/investigacion/ruinas-expolios-intervenciones-patrimonio-cultural/wp-content/uploads/2019/03/0.-Las-Ruinas_Pr%C3%B3logo.pdf
- Cordier, P. (s.f) *Chemigram Definition*. Pierre Cordier.
<https://www.pierreCORDIER.com/15.html>
- Hockney, D. (2006). *El conocimiento secreto: El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Debate.
- Huyssen, A. (2006). Nostalgia for Ruins. *Grey Room*, 23, 6–21.
<http://www.jstor.org/stable/20442718>
- Edensor, T. (2007). Sensing the Ruin. *The Senses And Society*, 2(2), 217-232.
<https://doi.org/10.2752/174589307x203100>
- Lynch, K. (2005). *Echar a perder: Un análisis del deterioro*. Editorial Gustavo Gili.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas.
- Garrocho, D.S. (2020) *Ruina*. Círculo de Bellas Artes.
<https://www.circulobellasartes.com/glosario-fracaso-ruina-diego-garrocho-salcedo/>
- Lavédrine, B. (2009). *Photographs of the Past. Process and Preservation*. The Getty Conservation Institute.
- Smithson, R. (1996). *The collected writings of Robert Smithson* (J. Flam, Ed.). University of California Press.
- Sontag, S. (2009). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

