



Este apartado forma parte del libro:

***Arte, investigación e incidencia social
XV años de la Maestría en Arte de la
Universidad Autónoma de
Aguascalientes***

*Juan Pablo Correa
(Coordinador)*



editorial.uaa.mx



libros.uaa.mx



revistas.uaa.mx



libreriavirtual.uaa.mx

Número de edición: Primera edición electrónica

Editorial(es):

- Universidad Autónoma de Aguascalientes

País: México

Año: 2025

Páginas: 368 pp.

Formato: PDF

ISBN: 978-968-9752-07-3

DOI:

<https://doi.org/10.33064/UAA/978-968-9752-07-3>

Licencia CC:



Disponible en:

<https://libros.uaa.mx/uaa/catalog/book/372>

La luz como resistencia: Fotografía sin cámara y nuevas narrativas sociales

Óscar Anubis Q. Méndez Gorra

Introducción

A lo largo de la historia de la fotografía, los procesos sin cámara han desempeñado un papel fundamental en la exploración de la luz y la materialidad de la imagen. Desde los primeros experimentos de William Henry Fox Talbot hasta las investigaciones contemporáneas, la fotografía sin cámara ha sido un espacio de innovación y cuestionamiento sobre los límites del medio fotográfico. Si bien en sus inicios se vinculó con la protofotografía y la búsqueda científica de la fijación de la imagen, su evolución ha estado marcada por una constante resignificación en el arte, en donde la luz y la materia adquieren un valor conceptual más allá de la mera representación del mundo visible.

La fotografía sin cámara ha experimentado una transformación significativa en las vanguardias del siglo xx. Figuras como László Moholy-Nagy retomaron estos procesos para alejar la fotografía de su función mimética y documental, proponiendo una visión en la que la luz se convierte en el sujeto mismo de la creación. A través del fotograma y otras técnicas sin cámara, los

artistas de la modernidad rompieron con las convenciones ópticas y exploraron la abstracción como una forma de representación autónoma. De este modo, la fotografía sin cámara no sólo redefinió la relación entre la luz y la imagen, sino que también amplió el campo de posibilidades expresivas del medio fotográfico.

Más allá de su exploración estética, estos procesos han adquirido una relevancia social en tanto que cuestionan los medios de producción visual predominantes y proponen aproximaciones críticas al acto de crear imágenes. En una sociedad marcada por la inmediatez y la estandarización de la producción visual digital, la fotografía sin cámara emerge como una alternativa que revaloriza la materialidad, la experimentación y el tiempo de creación. La manipulación directa de los materiales fotosensibles y la ausencia de dispositivos ópticos permiten repensar el papel del artista como un agente activo en la construcción de imágenes, resistiendo la automatización del proceso fotográfico y promoviendo nuevas formas de interacción entre la obra y el espectador.

Dentro de este panorama, la cianotipia ha sido uno de los procesos más significativos, tanto por su accesibilidad técnica como por sus cualidades estéticas y conceptuales. Inicialmente desarrollada como un método de reproducción científica por Anna Atkins, la cianotipia ha trascendido su origen utilitario para convertirse en un recurso ampliamente explorado en el arte contemporáneo. Su característico tono azul y su capacidad para registrar impresiones por contacto han permitido que este proceso dialogue con temas como la memoria, la identidad y la interacción social. Además, su bajo costo y su resistencia a la sobreexposición han favorecido su uso en proyectos colaborativos y en prácticas artísticas que buscan integrar la fotografía con otros medios y soportes.

Este capítulo propone un recorrido histórico y conceptual de la fotografía sin cámara, analizando su transformación desde sus orígenes hasta su papel en el arte contemporáneo. A través del estudio de la cianotipia y otros procesos alternativos, se busca evidenciar cómo estas técnicas han evolucionado de ser métodos científicos o marginales a convertirse en prácticas artísticas relevantes en la actualidad. La fotografía sin cámara, lejos de ser una técnica del pasado, continúa generando nuevas formas de reflexión visual y conceptual sobre la imagen, la luz y la materialidad en el siglo XXI.

Escribir con luz: Talbot y la construcción de una nueva mirada

La fotografía sin cámara ha encarnado un retorno a la esencia primigenia de la imagen fotográfica: la acción directa de la luz sobre una superficie fotosensible, lo cual se relaciona con sus orígenes a partir de búsquedas realizadas por los primeros exploradores de la luz, a quienes Geoffrey Batchen denomina como profotógrafos, quienes experimentaron con dispositivos como la cámara oscura y las sales de plata para lograr que “la naturaleza se autorepresentara” (Talbot, 1969). Esta aproximación profotográfica, basada en el contacto y en la materialidad del proceso, así como en una exploración constante de la luz y el entorno, no sólo definió los primeros pasos de la fotografía, sino que también ha resurgido en distintos momentos de la historia del arte como una estrategia para cuestionar los límites del medio.

De acuerdo con Batchen “la fotografía surge a partir de un deseo cultural de representación, manifestado en la búsqueda de una imagen técnica capaz de reproducir mecánicamente el mundo visible” (Batchen, 2004, p. 57). Por lo cual, este impulso, más que un descubrimiento aislado, debe entenderse como una construcción cultural y conceptual, una necesidad preexistente que encontró su realización en la tecnología fotográfica. En esta misma línea, Peter Galassi argumenta que “la invención de la fotografía no fue un evento fortuito, sino la consecuencia lógica de transformaciones previas en la pintura y el arte visual (Galassi, 1981, pp. 13-14). Lo cual refleja un deseo cultural por tener una mayor cercanía con la realidad, impulsando el desarrollo de medios técnicos que permitieran una reproducción más precisa y accesible del mundo visible. Este anhelo de fidelidad óptica no sólo influyó en la evolución de la fotografía, sino que también transformó la manera en que la sociedad concebía la imagen y su función dentro de la cultura visual.

Entonces, herramientas como la cámara oscura y la cámara lúcida fueron utilizadas por los artistas para capturar imágenes con mayor precisión, anticipando el proceso fotográfico al establecer una relación más directa entre la luz y la representación mimética del mundo. “Durante los siglos XVIII y XIX, la pintura ya había comenzado a adoptar una visión más óptica y realista del mundo, lo que preparó el camino para la llegada de la fotografía” (Galassi, 1981, p. 12). Así, la fotografía no sólo resolvió una necesidad técnica, sino que

también abrió nuevas posibilidades para cuestionar la relación entre la imagen, la materialidad y la percepción.

De entre las figuras profotográficas, William Henry Fox Talbot destaca por la relevancia de sus experimentaciones, las cuales ejemplifican lo mencionado anteriormente. En este sentido, Beaumont Newhall señala que los dibujos fotogénicos de Talbot surgieron a partir de su intento de utilizar una cámara lúcida para realizar un dibujo en un lago de Italia en 1833: “Talbot was dissatisfied with his results, however, and he was ready to abandon the procedure when the thought came to him that it might be possible to record the camera image by photochemical means.” (Talbot, 1969, pp. 9-10).

El fracaso inicial con la cámara lúcida llevó a Talbot a replantear su enfoque y buscar nuevas maneras de registrar imágenes sin la intervención del dibujo manual. En este proceso, comenzó a experimentar con métodos fotoquímicos, recurriendo a la cámara oscura como una posible solución. Así, se evidencia que su objetivo principal era desarrollar un sistema para capturar con mayor precisión las imágenes de su entorno. No obstante, sus primeros resultados exitosos surgieron a partir de experimentos sin cámara, como él mismo describe en sus escritos:

(...) No se encontró dificultad en obtener imágenes nítidas y muy agradables de cosas como hojas, encajes y otros objetos planos de formas y contornos complicados, exponiéndolos a la luz del sol (...). Pero cuando el papel sensible se colocaba en el foco de una cámara oscura y se dirigía hacia algún objeto, como un edificio, por ejemplo (...), el efecto producido sobre el papel no era lo suficientemente fuerte como para mostrar una imagen satisfactoria del edificio, como se había esperado (Talbot, 1969, pp. 34-35, traducción propia)¹.

De esta manera, la impresión por contacto, característica de la fotografía sin cámara, representó el primer paso en el desarrollo de su proceso. Los recursos técnicos de la época limitaban el uso del material fotosensible, “situación

¹ Original: (...) no difficulty was found in obtaining distinct and very pleasing images of such things as leaves, lace, and other flat objects of complicated forms and outlines by exposing them with the light of the sun (...) But when the sensitive paper was placed in the focus of a Camera Obscura and directed to any object, as a building for instance (...) the effect produced upon the paper was not strong enough to exhibit such a satisfactory picture of the building as had been hoped for

similar a la que habían enfrentado Thomas Wedgwood y H. Davy años anteriores” (Newhall, 2002, p. 13). Por ello, la fotografía sin cámara se asocia con la fotografía primigenia, ya que se basa en la interacción directa entre la luz y el material fotosensible.

Por otra parte, es relevante mencionar las exploraciones presentadas en su libro *The Pencil of Nature*, publicado por partes entre los años 1844 y 1846. En esta obra, Talbot incluyó un total de veinticuatro láminas, de las cuales dos resultan particularmente destacadas por haber sido realizadas directamente con objetos, es decir mediante impresión por contacto.

La lámina número siete corresponde al positivo de la hoja de una planta, sobre la cual Talbot comenta “que es un objeto representado en su tamaño natural”, para luego describir el proceso que utilizó para exponer, revelar y fijar el fotograma (Talbot, 1969, pp. 67-69).

Por otra parte, la lámina número veinte corresponde a una imagen en negativo de una tela de encaje, en la que “explica los conceptos de negativo y positivo, con la intención de presentar al lector nociones novedosas para ese entonces y de distinguir la cualidad de unicidad que poseen estas impresiones por contacto” (Talbot, 1969, pp. 121-122), al utilizar directamente el objeto representado sobre la superficie fotosensible.

Talbot muestra en estas imágenes que la fotografía sin cámara no se reduce únicamente a un método técnico o científico, sino que es una forma de expresión que integra la precisión experimental con un marcado sentido estético. Aunque las descripciones en *The Pencil of Nature* son breves, logran transmitir el entusiasmo de Talbot por su método experimental. La mención de reactivos específicos y tiempos de exposición, no se presentan como instrucciones técnicas, sino que contextualiza la práctica en un momento en el que conceptos como el negativo y el positivo aún no estaban difundidos en la sociedad, y evidencia la dinámica de prueba y error, en la que las condiciones climáticas y las variaciones en los materiales desempeñaban un papel crucial.

Este detalle resalta la naturaleza empírica de la metodología, mostrando que la búsqueda de la imagen ideal era tanto una exploración científica como un acto creativo. El libro se plantea como una exploración del mundo a través de su propia autorrepresentación mediante la fotografía.

Moholy-Nagy y la autonomía de la luz

En la década de 1920, los artistas de vanguardia recuperaron el principio elemental de la fotografía sin cámara y lo transformaron en un lenguaje visual que rompía con las convenciones ópticas y mecánicas de la fotografía tradicional. A través del fotograma y otras técnicas afines, resignificaron la luz como un agente de construcción autónomo, abriendo un espacio de experimentación que dialogaba tanto con los avances tecnológicos como con las rupturas sociales del periodo de entreguerras.

Dentro de este periodo, la resignificación de la fotografía sin cámara, de acuerdo con Nessüs, fue impulsada por tres figuras: “Moholy-Nagy, al igual que Christian Schad y Man Ray, impulsa en la década de 1920 una reinención del fotograma, explorándolo no como un mero recurso para capturar la realidad, sino como un medio expresivo autónomo” (Nessüs *et al.*, 1994, pp. 7-9). Este giro desde la función documental hacia la experimentación abstracta sintoniza con lo que Lyle Rexer denomina la “dimensión investigativa de la fotografía, es decir, su capacidad para explorar las posibilidades de la luz antes de que existiera un consenso definitivo sobre lo que debía ser o parecer una fotografía” (Rexer, 2013, pp. 10-12).

Entre los artistas que exploraron el potencial del fotograma en la década de 1920, László Moholy-Nagy se distingue por haber desarrollado una teoría integral sobre la fotografía sin cámara, situándola dentro de un marco conceptual que iba más allá de la simple experimentación visual. Este enfoque sitúa a Moholy-Nagy dentro de la vanguardia de entreguerras (1918-1939), un periodo en el que “la fotografía se vio interpelada por movimientos artísticos que buscaban nuevas formas de expresión y ruptura con la tradición” (Nessüs *et al.*, 1994, pp. 11-15).

En este contexto, Moholy-Nagy reivindica la autonomía del fotograma, destacando la relevancia de la luz como materia prima: la imagen surge de la relación directa entre la luz, el papel fotosensible y la manipulación del artista, sin depender de un dispositivo óptico. De esta manera, el fotograma deja de ser una herramienta para el registro objetivo de la realidad y pasa a encarnar una exploración subjetiva de las propiedades de la luz, el espacio y la forma.

Si bien las primeras experiencias de Talbot con la fotografía sin cámara se originan en la búsqueda de un método para fijar las imágenes de la cámara oscura y, con ello, satisfacer ese deseo cultural de representación

descrito por Batchen, László Moholy-Nagy retoma y resignifica tales procesos en un contexto histórico y artístico distinto. Su enfoque parte del uso de la luz artificial y el lenguaje abstracto propio de estos procesos, sobre lo cual menciona que la cualidad abstracta del medio le otorga un nuevo potencial expresivo y conceptual.

Moholy-Nagy defiende la premisa de que “la luz es un elemento constructivo capaz de generar formas y composiciones por sí misma, sin la mediación de una lente” (Moholy-Nagy, 1973, p. 32). Al prescindir de la cámara, el artista convierte el proceso de impresión lumínica en un acto de creación directa. Esta aproximación contrasta con la de Talbot, quien inicialmente aspiraba a reproducir de forma más fiel el mundo visible, pero que, en su afán por estabilizar las siluetas de hojas o encajes, sentó las bases de lo que hoy se reconoce como fotografía sin cámara.

Al prescindir del aparato fotográfico, los fotogramas de artistas de vanguardia, como László Moholy-Nagy, propusieron una relación más inmediata entre la luz, el objeto y el material fotosensible, eliminando la mediación óptica y cuestionando la dependencia de la imagen fotográfica con la representación del mundo visible. Esta nueva concepción permitió que la fotografía sin cámara se integrara en discursos más amplios sobre la autonomía del arte y su capacidad de generar significados más allá de la mimesis, convirtiéndose en un medio de experimentación abierto a nuevas formas de percepción y participación social.

La comparación con Talbot resulta particularmente reveladora para el concepto de profotografía. Así, si Talbot encarna la vertiente analítica y documental de la profotografía, Moholy-Nagy representa la faceta vanguardista y experimental, en la que la luz deja de ser un medio para capturar la realidad y se convierte en el sujeto mismo de la creación. Como menciona Rexer “estas fotografías sin cámara surgen en un momento en que la mirada fotográfica no estaba completamente codificada, lo que permitió que autores como Moholy-Nagy abrieran el medio a nuevos discursos estéticos” (Rexer, 2013, pp. 14-16).

La comparación entre ambos casos permite evidenciar la evolución de la fotografía sin cámara desde una aproximación científica y documental (Talbot) hacia una orientación estética y conceptual (Moholy-Nagy). Así, mientras Talbot entendía el fotograma como un paso intermedio en su búsqueda de un sistema fotográfico completo, Moholy-Nagy lo consideró un fin en sí mismo:

una vía para escribir con luz, enfatizando la dimensión plástica y abstracta de la imagen.

Dentro de la fotografía sin cámara del siglo xx, la introducción de fuentes de luz artificial representa un cambio decisivo. Liberada de la dependencia exclusiva de la luz solar, la fotografía sin cámara asume la electricidad como medio de control y experimentación, lo que permite generar efectos abstractos y subvertir las convenciones de la representación tradicional. Este giro, ilustrado en ensayos como *Photography Upside Down* de Tristan Tzara y en los debates de la época, resalta el papel de la luz artificial como símbolo de la modernidad y como herramienta para reimaginar el espacio y la forma.

Dos visiones de la fotografía sin cámara: Experimentación y ruptura

A lo largo del siglo xx, uno de los aspectos más relevantes de la fotografía sin cámara fue su contribución al desarrollo de un lenguaje visual propio, desligado de los principios pictóricos que habían dominado la evolución del arte hasta ese momento. Mientras que la pintura abstracta aún mantenía una relación con los gestos manuales y la composición subjetiva del artista, los fotogramas y otras técnicas sin cámara se basaban en la interacción directa de la luz con los materiales, generando imágenes que no dependían de la interpretación óptica tradicional. Esta independencia de la pintura permitió que la fotografía sin cámara se posicionara como una manifestación puramente lumínica y material, donde el azar, la transparencia y la opacidad jugaban un papel central en la construcción de la imagen.

En este sentido, los experimentos de la Bauhaus y de las vanguardias europeas demostraron que la abstracción fotográfica no sólo era una alternativa estética, sino también un espacio de resistencia frente a la institucionalización del arte, promoviendo una democratización de los procesos creativos y una nueva forma de entender la imagen en la sociedad moderna.

Así, Moholy-Nagy redefine la función del fotógrafo, transformándolo en un creador activo de nuevos espacios visuales, y sienta las bases para una estética que integra arte, ciencia y tecnología en la búsqueda de

nuevas formas expresivas. A lo que Batchen complementa diciendo que “La historia de la fotografía sin cámara (...) se asemeja a un desfile de estos acontecimientos, manipulaciones de la luz y de la química realizadas por fotógrafos que ya no se conforman con esperar detrás de una cámara a que ocurra un momento decisivo en el mundo exterior” (2016, p. 33, traducción propia).² Este enfoque interdisciplinario no sólo cuestiona los métodos tradicionales, sino que también invita a repensar el acto de crear imágenes como un proceso dinámico y transformador.

Esta metodología resuena con la profotografía contemporánea y con el interés en recuperar procesos primigenios como una respuesta crítica a la digitalización de la imagen. Si bien Talbot y Moholy-Nagy pertenecen a momentos históricos distintos, ambos coinciden en una comprensión experimental de la fotografía, donde la luz no sólo es un medio para registrar la realidad, sino un elemento activo en la creación de la imagen.

La primera mitad del siglo xx marca una transformación decisiva en la fotografía sin cámara, rompiendo con la tradición mimética para dar paso a un enfoque experimental y autorreferencial. Se redefine la imagen como el resultado de la interacción directa entre la luz y la capa fotosensible, así, la fotografía sin cámara se consolida en esta época como un espacio de reinención estética que cuestiona y amplía los límites de la imagen, anticipando las posibilidades expresivas y conceptuales que caracterizan a la profotografía contemporánea.

No obstante, las limitaciones técnicas de estos procesos fotoquímicos, que los alejan de las representaciones realistas logradas mediante dispositivos ópticos, mantienen su carácter especializado y su uso restringido a contextos creativos concretos. Sin embargo, su capacidad para cuestionar las formas convencionales de representación, al evocar las raíces originarias de la fotografía, se revela como su característica más destacable, lo que explica por qué tanto artistas contemporáneos como pioneros del siglo pasado han buscado en estos procesos respuestas a nuevas inquietudes estéticas.

2 Original: The history of cameraless photography (...) resemble a cavalcade of these events, manipulations of light and chemistry by photographers no longer content to wait behind a camera for a decisive moment to occur in the outside world.

Cianotipia: Una breve revisión histórica

La cianotipia ha adquirido una relevancia significativa en el arte contemporáneo debido a su versatilidad técnica y conceptual. Su capacidad para generar imágenes mediante la interacción directa de la luz con materiales fotosensibles ha permitido que artistas contemporáneos exploren nuevas narrativas visuales, alejándose de los dispositivos ópticos tradicionales. Este proceso, que en su origen fue utilizado con fines científicos y documentales, ha sido resignificado por creadores actuales como una herramienta para abordar temáticas como la memoria, la ecología y la identidad.

La cianotipia, al igual que muchos procesos considerados protofotográficos, se basa en la exposición directa de un soporte fotosensible a la luz, sin recurrir al uso de una cámara en el sentido tradicional. Este método valora el descubrimiento y la manipulación directa de las reacciones químicas y lumínicas para crear imágenes. Uno de sus temas más significativos es el registro botánico; además de la célebre serie de algas de Anna Atkins, se sabe que “Hippolite Bayard y Herbert Boucher realizaron también estudios botánicos utilizando este proceso” (Batchen, 2016, pp. 12, 15). En el contexto actual, la cianotipia adquiere un nuevo significado al servir de puente entre los métodos tradicionales y las prácticas contemporáneas, que buscan replantear la relación entre técnica, imagen y materialidad, aportando una dimensión estética y conceptual que dialoga con las tendencias de la fotografía sin cámara.

Durante el siglo XIX y el inicio del XX, el característico tono azul de la imagen final generó respuestas contrapuestas. Por un lado, “fotógrafos como Henry Peter Bosse (1844-1903) utilizaron el proceso de manera creativa, mientras que otros, como Peter Henry Emerson (1856-1936), lo consideraron estéticamente inaceptable” (Stulik y Kaplan, 2013, p. 7). Por su parte, Ware destaca a Peter Henry Emerson como uno de los críticos más contundentes del cianotipo en el siglo XIX “su crítica reflejaba la tendencia de la época a relegar el cianotipo a un uso meramente utilitario, como prueba o reproducción de planos, y a desestimar su potencial estético para obras de arte fotográfico” (Ware, 2020, pp. 12-14). La visión de Emerson, tal como la menciona Ware, simboliza la lucha histórica por la aceptación del cianotipo como un medio legítimo dentro del arte fotográfico.

fico, una percepción que ha ido evolucionando hasta su revalorización en la práctica contemporánea.

A finales del siglo XIX e inicios del XX, las publicaciones especializadas promovían la cianotipia como un ejercicio fotográfico para principiantes. Burns destaca: “Al restringir el contenido casi exclusivamente al nivel de la instrucción, con sólo una modesta valoración estética, estas revistas acogieron a las cianotipias como una especie de ejercicio fotográfico, sin llegar a respaldarlas como un proceso fotográfico completo.” (Burns y Wilson, 2016, p. 17, traducción propia).³ Su uso dentro de ámbitos artísticos se limitó, en gran medida, a ser una técnica de apoyo para realizar pruebas de impresión, debido a su bajo costo, o como un medio para añadir color a las obras dentro del pictorialismo.

Fue durante la segunda mitad del siglo XX, cuando la cianotipia comenzó a utilizarse con un enfoque más conceptual, como lo demuestra el proyecto desarrollado por Robert Rauschenberg y Susan Weil. Estos artistas exploraron el proceso de cianotipia para crear impresiones en gran formato sin recurrir a un laboratorio fotográfico convencional. Batchen menciona que los artistas utilizaron “luz artificial y la acción de una ducha para revelar y fijar sus imágenes” (Batchen, 2016, p. 31), Rauschenberg y Weil desafiaron las técnicas tradicionales y ampliaron las posibilidades expresivas del medio, por medio del uso de la cianotipia, el cual es un proceso que tiene menor sensibilidad a la luz. Esta metodología no sólo desafiaba los métodos convencionales, sino que también habría nuevas posibilidades en cuanto al control y la manipulación del proceso creativo en tiempo real.

En la actualidad, la cianotipia sigue consolidándose como un medio que permite repensar la imagen desde su materialidad y proceso de construcción. Su adaptabilidad y su capacidad de producir piezas únicas han impulsado su uso en prácticas contemporáneas que exploran la memoria, el tiempo y la huella. De técnica secundaria pasó a convertirse en un espacio de experimentación que tensiona lo artesanal y lo tecnológico, mostrando cómo los procesos históricos siguen evolucionando en el arte actual.

3 Original: By restricting content almost exclusively to the level of instruction, with only modest aesthetic evaluation, these journals embraced cyanotypes as a kind of photographic exercise without endorsing them as a complete photographic process

De las algas marinas a la memoria social: La cianotipia en el arte contemporáneo

Al buscar el término cianotipia en un explorador de internet es muy probable que uno de los primeros resultados haga referencia al estudio de algas marinas realizado por Anna Atkins, quien es la figura más representativa de este medio. Al igual que Talbot, en el siglo XIX encontró en la fotografía sin cámara un recurso para explorar e interpretar el mundo. Sin embargo, mientras que en aquel entonces estas exploraciones se realizaban de manera individual, en el arte contemporáneo la cianotipia ha evolucionado hacia un medio que fomenta la colaboración y, al mismo tiempo, establece un vínculo con el pasado. A continuación, se presentan tres proyectos de arte contemporáneo que evidencian la relación entre las exploraciones profotográficas y problemáticas actuales.

Brittonie Fletcher, en su proyecto *Cyanotype Photograms on Salvaged Amazon Boxes*,⁴ creó un políptico de 2 x 11 metros sobre cajas de cartón recicladas, registrando elementos como botellas, tijeras, una sombrilla y numerosos cubrebocas. Esta obra responde al aumento masivo de compras en línea durante la pandemia de 2019 (Fletcher, 2023). Sus soportes y elementos utilizados fueron *rescatados* para elaborar esta pieza de gran formato. El deslave del químico y la falta de absorción del material pueden observarse en la mayoría de las piezas, lo que, si bien podría considerarse una deficiencia técnica comparada con las cianotipias de Atkins, refleja el desgaste de una sociedad regida por el consumo.

En la propuesta de Fletcher, se puede apreciar que el soporte tiene una carga simbólica crucial en el discurso que propone; por ejemplo, no hubiera significado lo mismo tener impresiones de artículos comprados en línea sobre un papel de calidad de archivo. En cambio, el uso de cajas de cartón, además de estar directamente relacionado con los objetos representados, propone una pieza efímera que se deteriorará con el tiempo, aludiendo al desgaste social y ambiental generado por una sociedad basada en el consumo.

4 El proyecto completo se puede consultar en la página de la artista: <https://www.brittoniefletcher.com/pandemic-wall>

Por otra parte, *The Yes Project*⁵ es el título de la serie de cianotipias realizadas por Edie Bresler durante el verano de 2017. Su proyecto consistía en una acción en la que pedía a desconocidos que se recostaran sobre el papel emulsionado durante 10 a 15 minutos, dependiendo de la hora del día. Durante ese tiempo, los voluntarios conversaban, compartían anécdotas, chistes o preocupaciones, hasta que las imágenes estaban correctamente expuestas. Además del resultado final en las piezas, Bresler lograba generar conexiones entre extraños a través de la interacción social propuesta en su proyecto.

Este tipo de piezas sería muy complejo de realizar, además de costoso, con otros procesos fotográficos, ya que los compuestos químicos de la mayoría de ellos tienen una alta sensibilidad a la luz haciendo que una exposición de varios segundos sobre la luz del sol dé como resultado una hoja completamente negra por la sobreexposición. La cianotipia por otra parte, permite que la artista saque su material fotosensible, lo extienda sobre el suelo y que los participantes puedan acomodarse y dialogar entre ellos.

La baja sensibilidad a la luz, que puede ser vista como un defecto, aquí se utiliza en favor de las piezas a partir de la dinámica propuesta. Lo cual da como resultado figuras etéreas y fragmentadas, que podrían relacionarse con los cuentos de hadas, o en un contexto de violencia, con la desaparición de personas por medio del crimen organizado. De tal forma que el proceso para realizar las imágenes tiene un valor muy importante dentro de este proyecto.

Por último, *The 544*, de la fotógrafa inglesa Sarah Ketelaars, aborda el trauma histórico a través de una serie de retratos que buscan recuperar la memoria de personas llevadas a un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. La artista realizó una serie de retratos sobre papel para generar un registro de los 544 pacientes de un hospital psiquiátrico en Letonia, donde los nazis terminaron con la vida de los internos en 1941. Ketelaars menciona lo siguiente:

My grandmother was working at the hospital from where the patients were taken. I have visited the hospital and found that although the story is known no memorial exists (...) the figurative images I've made are all cyanotypes,

5 La galería virtual puede revisarse en la página de la artista: <https://www.ediebresler.com/64ba33f8fc-gallery>

there are currently over 250 images in the series and eventually there will be one for each man, woman and child killed. (Ketelaars, n.d.)

En esta parte inicial de su proyecto, Ketelaars propone un museo virtual utilizando la plataforma *Instagram* por medio de la cual ir subiendo cada una de las piezas que vaya produciendo hasta terminar con los retratos de los 544 pacientes del hospital.⁶ En sus imágenes se pueden observar siluetas, del lado izquierdo de un niño, del lado derecho sugiere un adulto, ambas piezas tienen motivos orgánicos, que proponen un movimiento caótico, uno afuera y otro dentro de las siluetas, además se pueden observar unos manchones y un dibujo dorado. Las piezas que genera Ketelaars parecen presentarnos un escenario surrealista que podría simbolizar un plano metafórico, por los colores blancos, azules y dorados, que pueden relacionarse con el cielo.

Un aspecto interesante de este proyecto es que la artista eligió la cianotipia por su capacidad para establecer un diálogo con el pasado. Ketelaars considera que un proceso antiguo permite abordar un estudio contemporáneo de un hecho histórico con mayor profundidad que un medio digital. Además, el azul de Prusia tiene una carga simbólica asociada con los campos de exterminio nazis, lo que refuerza el sentido de utilizar un proceso fotográfico que produce imágenes en tonalidades azules.

A través de la revisión histórica y el análisis de su panorama contemporáneo, se puede apreciar que la cianotipia ha sido un proceso utilizado recurrentemente en la historia de la fotografía. Su sencillez y accesibilidad, anteriormente vistas como limitaciones técnicas, se han transformado en ventajas que permiten a aficionados y artistas crear imágenes fotográficas de manera intuitiva y experimental.

El uso funcional de la cianotipia como proceso reprográfico y como recurso para la impresión de negativos de bajo costo en siglos pasados ha sido resignificado en las últimas décadas dentro del arte contemporáneo. Gracias a sus cualidades versátiles y simbólicas, ha trascendido su aparente simplicidad técnica y facilitado la creación de obras que dialogan con diversos soportes, materiales y contextos, como lo demuestran los proyectos analizados en este apartado. Sus propiedades (baja toxicidad, posibilidad de aplicarse sobre distintas superficies y resistencia a la sobreexposición), han

6 Acceso abierto a través de: https://www.instagram.com/museum_of_the_544/

permitido nuevas formas de interacción entre obra y espectador, enriqueciendo las narrativas visuales propuestas. De este modo, la cianotipia, lejos de ser un simple ejercicio técnico, se ha convertido en un soporte conceptual que conecta lo histórico con lo contemporáneo, posibilitando exploraciones muchas veces inviables con técnicas modernas y otorgándole un valor narrativo y simbólico que asegura su vigencia y resonancia en el arte actual.

Más allá de la cámara: Materialidad, tiempo y experimentación

El estudio de la fotografía sin cámara permite comprender la evolución de la imagen fotográfica desde una perspectiva que trasciende la mediación de la cámara como dispositivo óptico. A lo largo de este capítulo, se ha analizado cómo estos procesos han sido utilizados desde el siglo XIX hasta la actualidad, demostrando que su vigencia no sólo responde a un interés por rescatar técnicas históricas, sino a la necesidad de cuestionar y expandir los límites de la representación visual. La fotografía sin cámara, lejos de ser una práctica obsoleta, sigue siendo un espacio fértil para la experimentación, el diálogo conceptual y la resignificación de los materiales fotosensibles.

En este sentido, la cianotipia se ha consolidado como una técnica fundamental dentro del arte contemporáneo, tanto por su flexibilidad técnica como por su capacidad de generar discursos visuales que abordan problemáticas actuales. Su accesibilidad y carácter experimental han permitido que artistas de distintas disciplinas la integren en sus prácticas, ya sea como un medio de exploración estética, un recurso para la construcción de memoria o una herramienta para la participación comunitaria. Al analizar su uso en proyectos actuales, se evidencia que este proceso no sólo remite al pasado de la fotografía, sino que también responde a los desafíos del presente, proponiendo nuevas maneras de pensar la imagen y sus implicaciones sociales.

La exploración de una profotografía contemporánea revela un interés por retornar a las raíces de la representación visual en un contexto dominado por la imagen digital. A partir de los artistas revisados, se muestra cómo la relectura de técnicas históricas ofrece alternativas frente a la automatización y desmaterialización, conectando pasado y presente y

replantando el papel de la luz, el entorno y la interacción física en la creación de imágenes. Más que un recurso técnico o estético, la profotografía contemporánea se plantea como una forma de resistencia ante los aparatos que regulan la producción visual, recuperando la dimensión táctil y experimental de la imagen e invitando a reflexionar sobre el rol del artista y del medio en la era digital.

El carácter performativo de la cianotipia se manifiesta en la interacción dinámica entre el artista, la luz y el material sensibilizado. Durante el proceso, la aplicación de la mezcla química, la exposición a la luz y el revelado en agua se convierten en un acto en el que cada gesto y cada instante resultan fundamentales para la creación de la imagen. Esta práctica no se limita a reproducir una escena, sino que encarna un proceso creativo en el que la acción y la manipulación directa de la luz y la materia son parte integral de la obra. Además, la cianotipia se enriquece con una actitud experimental y de resolución de problemas, ya que los artistas dedican tiempo a ajustar variables como el tipo de papel, la concentración de químicos y los tiempos de exposición, haciendo que cada impresión sea única e impredecible.

En conclusión, la fotografía sin cámara representa una de las vías para cuestionar los paradigmas visuales contemporáneos y ampliar las posibilidades expresivas del medio fotográfico. Procesos como la cianotipia, el fotograma y otros métodos alternativos continúan demostrando su relevancia, no sólo como herramientas creativas, sino como dispositivos conceptuales que permiten reflexionar sobre la imagen, la historia y la memoria. En un momento en el que la fotografía está en constante transformación, la recuperación y exploración de estos procesos nos recuerda que la esencia del acto fotográfico no está en la cámara, sino en la luz, la materia y la capacidad de reimaginar la imagen en el tiempo presente.

Referencias y bibliografía consultada

- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Batchen, G. (2016). *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph*. Prestel.
- Burns, N. K. y Wilson, K. (2016). *Cyanotypes: Photography's Blue Period*. Worcester Art Museum. https://issuu.com/worcesterartmuseum/docs/cyanotypescatalog-final_8da31e82a4a86e

- Fletcher, B. (2023). *Pandemic Wall*. <https://www.brittoniefletcher.com/pandemic-wall>
- Galassi, P. (1981). *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. The Museum of Modern Art.
- Ketelaars, S. (n.d.). *Sarah Ketelaars Photography*. The 544. Retrieved September 25, 2024, from <https://www.sarahketelaars.com/museumofthe544>
- Moholy-Nagy, L. (1973). *Painting, Photography, Film*. The MIT Press.
- Nessüs, F. M., Barrow, T. F. y Hagen, C. (1994). *Experimental vision: The Evolution of the Photogram Since 1919*. Niwot, Roberts Rinehart Publishers in association with the Denver Art Museum.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Rexer, L. (2013). *The Edge of Vision: The Rise of Abstraction in Photography*. Aperture Foundation, Inc.
- Stulik, D. C. y Kaplan, A. (2013). *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*. The Getty Conservation Institute.
- Talbot, W. H. F. (1969). *The Pencil of Nature*. Da Capo Press.
- Ware, M. (2020). *Cyanomicon*.

