

Espesuras técnicas: materialidad, experimentalismo y abstracción fotográfica en la Argentina (1960-2000)

Autor:

Robles de la Pava, Juliana

Tutor:

Siracusano, Gabriela

2023

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes

Posgrado



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DE DOCTORADO

Espesuras técnicas: materialidad, experimentalismo y
abstracción fotográfica en la Argentina (1960-2000)

Directora: Dra. Gabriela Siracusano

Codirector: Dr. Diego Guerra

Doctoranda: Juliana Robles de la Pava

DNI: 94489812

FEBRERO 2023

ÍNDICE

Agradecimientos.....	5
Listado de figuras.....	9
Introducción	14
Objetivos e hipótesis de la tesis	16
<i>Corpus</i> de análisis	20
Estado de la cuestión y marco teórico	23
Organización de la tesis	28
PARTE I	30
Capítulo 1	
Materialidad fotográfica y la condición autopoietica del medio	31
1.1. Un pensamiento desde la tradición de la teoría de la fotografía	32
1.2. La Idea fotográfica. Sobre la determinación material de los objetos fotográficos.....	46
1.3. Los pliegues de la superficie	57
1.4. El <i>subjectil</i> fotográfico y la elevación de la materia	66
Capítulo 2	
Experimentalismo, alteraciones y mixturas fotográficas	76
2.1. Más allá de la convencionalidad. La difracción fotográfica	80
2.2. Agenciamientos químicos: Polaroids y fotografías cromogénicas	91
2.3. La alteración de los soportes: <i>El paisaje como idea y Papeles quemados y otros</i>	
<i>fuegos</i>	96
2.4. Discursividades en torno a la experimentación fotográfica. Prácticas expositivas y	
debates en la prensa especializada	101
2.5. Lo sublime fotográfico y el acontecimiento material	110
Conclusiones	114
Capítulo 3	
La abstracción fotográfica y las lógicas de lo informe.....	116
3.1. La desestructuración de la forma. <i>Proyectogramas</i> , fotogramas y tomas directas entre	
los 60 y fines de los 90	122
3.2. Aporías sobre el abstraccionismo estético en fotografía	133
3.3. Relecturas de una vanguardia fotográfica	141
3.4. Discursividades en torno a una abstracción fotográfica en la Argentina	146
3.5. Otra especificidad del medio fotográfico. Una alternativa a la aproximación moderna	
.....	149
Conclusiones	156
PARTE II.....	158
Capítulo 4	
El lugar de la técnica.....	159
4.1. La fotografía como artefactualidad técnica	164
4.2. Ensamblajes y re-ensamblajes objetuales. Asociaciones y cooperaciones	
naturotécnicas	170
4.3. Sobre un tipo de individuación fotográfica	177
4.4. El lugar de los procedimientos fotográficos. Modos del hacer experimental y abstracto	
en la fotografía argentina	181
Capítulo 5	
Lo real fotográfico.....	189
5.1. Figurabilidad de las materias fotográficas	195

5.2. Lo literal material de la fotografía abstracta y experimental	201
5.3. Sobre una expresión inhumana en la fotografía	205
Conclusiones	209
Capítulo 6	
El cuerpo fotográfico	211
6.1. La fotografía más allá de la imagen	213
6.2. Multilaminaridad: la estratificación material de las fotografías	223
6.3. El borde externo de la fotografía. Re-inscripciones ontológicas del medio	234
Conclusiones	240
Consideraciones finales	243
Apéndice de imágenes.....	247
Introducción	247
Capítulo 2.....	250
Capítulo 3.....	270
Capítulo 4.....	287
Capítulo 5.....	297
Capítulo 6.....	307
Archivos, bibliotecas y bases de datos online consultados	315
Referencias bibliográficas	316

Agradecimientos

Escribir una tesis puede llegar a causar cierta sensación de temor, de miedo. Como le sucede a Tomás el Oscuro para quien su propia mirada le penetra como una imagen justo en el momento en que esa mirada es considerada como la muerte de toda imagen. La ausencia de un camino claro y seguro que genera espanto es a la vez lo que empuja la escritura, lo que la lleva a salirse de sí y, en ese salirse de sí, a encontrarse con otrxs. Eso es lo que pasa en esta tesis. Creo que esta investigación se inscribe en una suerte de camino sin camino, pero no porque no tenga claro su objeto de estudio, su problema y su lugar de inscripción en las palabras dichas por otrxs, sino por su naufragio en una red de afectos inigualables y de instituciones que posibilitan las necesarias condiciones de subsistencia y de investigación.

Quiero agradecer en primer lugar a mi directora, Gabriela Siracusano. Maestra en una epistemología material de la Historia del arte. Por las lecturas y los comentarios incisivos que me llevaron a reformular varios aspectos de esta investigación y su escritura. Por su confianza, por la posibilidad del disenso y el apoyo incondicional en la diferencia, por la independencia del pensamiento y por su motivación constante. Por enseñarme a no temer a las ideas complejas, pero también a esforzarme por buscar la manera de compartirlas con otrxs. A mi co-director Diego Guerra, gran compañero y guía a lo largo de estos años. Lector implacable y crítico. Por enseñarme la importancia de las formas, por acercarme a la literatura como herramienta para formular mis propias ideas, por darme un lugar en sus grupos de investigación, apoyarme siempre y escucharme en todo momento. Por su calidez y sinceridad.

Agradezco también a la educación pública y gratuita de un país en el Sur de América en el cual no nací pero que me lo ha dado casi todo. A la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, casa de estudios en la cual no dejo de aprender, a sus profesores que, desde el primer día, ya hace más de 12 años, no hicieron más que maravillarme. También a la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (FONCyT) por una beca inicial de doctorado con la cual pude dar los primeros pasos y formular las preguntas iniciales de este trabajo. Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por la beca de finalización que en estos últimos tres años me ha posibilitado el desarrollo de la formulación final de este escrito. A la Universidad Nacional de Tres de Febrero y el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura IIAC-UNTREF que han sido espacios fundamentales de

aprendizaje y pasión, un lugar de trabajo excepcional y movilizante que me ha brindado tantas oportunidades y me ha acercado a personas tan especiales. Agradezco también a instituciones que me han otorgado becas de estancias doctorales y viajes para compartir y discutir partes de esta investigación, como la Fundación Bunge y Born y la Fundación Centro de Estudios Espigas de la UNSAM. Al Getty Research Institute por recibirme y permitirme usar su deslumbrante biblioteca y sus colecciones especiales.

En segundo lugar, agradezco también a colegas, amigas y amigos que, con sus palabras, sus consejos siempre han dado un impulso para hacer de ésta una empresa posible. Mis compañeras y compañeros del Centro MATERIA: Agustina Rodríguez Romero, por sus consejos siempre reconfortantes y por estar siempre dispuesta a escucharme; a Juan Ricardo Rey Márquez por el impulso y la sabiduría compartida con una generosidad única; a Lucila Iglesias, por las buenas vibras, los consejos amorosos y la confianza. A Vanina Scocchera por su ímpetu y pasión que contagia y a mis compañeras becarias, camaradas en la neurosis que desata toda tesis: Victoria Rodríguez Do Campo, Ana Plaza y Malena Wasserman. Nuestros cortos, pero contundentes encuentros de discusión de textos y de compartir experiencias, fueron un soporte en momentos de desconcierto. Al resto del equipo del Centro Materia por hacer de este espacio un lugar tan especial. A Clara Tomasini. Compañera de proyectos y sueños. Por su generosidad, por compartir todos los saberes de una experta en las materialidades fotográficas. Por el tiempo ofrecido para explicarme tantas cosas, desde los procesos y las técnicas fotográficas, hasta las acciones de la conservación. Por el compartir desinteresado del material que me permitió incluir las micrografías que acompañan algunos apartados de esta tesis. Gracias por estar y por siempre responder. A Milagros Córdova, por ser tan apasionada y manija, por hacer las muestras estratigráficas y realizar las micrografías que acompañan esta tesis, por maravillarse con todo, pero, más que nada, por ser una copada total. Por un trabajo que no deja de darnos lecciones.

Los grupos de investigación son también espacios de crecimiento, discusión y construcción colectiva del conocimiento. Por eso no puedo más que agradecer al *Programa de estudios sobre fotografía y artes visuales* y a los grupos de investigación: “La legitimación estética, profesional e historiográfica de la fotografía en la Argentina durante la segunda mitad del siglo XX”, “La fotografía en el campo artístico argentino durante la segunda mitad del siglo XX”, al PICT “Disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. La fotografía entre las artes visuales y la industria cultural argentina, 1930-1960” y al PICT “Explosión matérica. Estrategias estéticas, técnicas y materiales

en la obra de Antonio Berni entre los 50 y los 80”, por ser espacios motivadores y estimulantes de discusión. Por el compañerismo que han generado y las perspectivas de indagación que han abierto. Al grupo de investigación “El devenir fotográfico. Materialidades, procesos y mediaciones en la fotografía argentina contemporánea” por la lectura del último capítulo de esta tesis, sus observaciones y comentarios tan valiosos que me ayudaron a revisarlo una y otra vez.

Mi vida discurre por un camino paralelo que desborda la historia del arte y se hunde en la filosofía. En este universo de gente apasionada y generosa quiero agradecer a Ana Sorin, por su lectura de algunas partes de esta tesis, por sus detallados y ajustados comentarios, por las maravillosas citas blanchotianas regaladas. Gracias a mis compañerxs del GLED; un oasis en el medio del desierto hiperproductivista de la vida profesional. Gracias por nuestras lecturas derridianas demoradas, por los rodeos y por enseñarme que, muchas veces, no es necesario correr al tiempo.

A Nadia Martín, colega y compañera de aventuras intelectuales, por perspectivas y lecturas compartidas. Por sus lecturas atentas y comentarios de la introducción de esta tesis. A Ilka Rambašek (Ilki), por una amistad tejida en lugares inesperados, por su palabra siempre justa, su escucha, y por la ternura contagiosa. A Vanina García por las caminatas frente al río y las extensas conversaciones sobre la vida, la academia, la tesis y las formas de investigación. A Daniel Merle, amigo y colega entrañable, por sus deslumbrantes comentarios, críticas implacables y por la pasión desbordada por la fotografía. A Paula Bertúa, maestra y guía intelectual en grupos de investigación, mentora de la sospecha ante un pensamiento seguro de sí mismo.

A mi familia, Clarita, Tía y Marga porque a pesar de la distancia su amor y su apoyo se hace siempre presente. A Fausto por la fortaleza, la confianza, las ideas y el apoyo de todos los días. Por un compartir que siempre tanto nos deja. A Alita por las alegrías, la ternura y las diversiones cotidianas y a Sacu por una vida emperrada, porque sin ella simplemente, nada.

Listado de figuras

Capítulo 1:

Fig. 1. Jorge Pereira. *Sin título*, fotograma, 1967. 22 × 18 cm

Fig. 2. Hugo Gez, *Polaroid*, 1985, Polaroid, 8.8 x 10.7 cm

Fig. 3. Ramón Pereira, fotograma, 1971

Capítulo 2:

Fig. 1. Oscar Bony, posiblemente Fotografía en gelatina de plata, ca. 1970

Fig. 2. María Arana Segura, c. 1960/70, fotograma

Fig. 3. Ramón Pereira, Fotograma, ca. 1970, fotograma

Fig. 4. Jorge Pereira, Fotograma, *serie cosmos*, 1964, fotograma

Fig. 5. Héctor “rayo” Puppo, *Sin título*, ca. 1960, fotograma

Figs. 6-7. Ramón Pereira, *foto-esculturas* en Galería Lirolay de Buenos Aires, 1970. Imagen proporcionada por el artista

Fig. 8. Juan José Esteves, quimigramas, ca. 1980

Fig. 9. Juan José Esteves, quimigramas, ca. 1980

Fig. 10. Juan José Esteves, quimigramas, ca. 1980

Fig. 11. Juan José Esteves, quimigramas, ca. 1980

Fig. 12. Hugo Gez, Polaroids, 1986

Fig. 13. Hugo Gez, Polaroids, 1986

Fig. 14. Hugo Gez, Polaroids, 1986

Fig. 15. Hugo Gez, Polaroids, 1986

Fig. 16. Oscar Bony, *Forma*, 1976, Colección MNBA

Fig. 17. Oscar Bony, *Forma*, 1976, copia cromogénica

Fig. 18. O. Romberg. *El paisaje como idea (Tucumán), deconstrucción del color*. Serigrafía sobre papel, 20cm x 30 cm, 1970

Fig. 19. O. Romberg. *El paisaje como idea, (Tucumán)*. Serigrafía sobre papel, 20cm x 30cm, 1970

Fig. 20. J. Aguirre. *Papeles quemados y... otros fuegos*, 1981

Fig. 21. J. Aguirre. *Papeles quemados y... otros fuegos*, 1981

Fig. 22. J. Aguirre. *Papeles quemados y... otros fuegos*, 1981

Capítulo 3:

Fig. 1. Sameer Makarius, *Proyectograma*, ca. 1955, Diapositiva color en estructura metálica entre vidrios

Fig. 2. Sameer Makarius, *Proyectograma 33*, ca. 1953, copiado en cibachrome en 1983, 20 x 25 cm

Fig. 3. Jorge Roiger, *Sin título*, ca. 1959-62, gelatina de plata 59,2 x 49, 3 cm, Colección MAMBA

Fig. 4. Jorge Roiger, *Sin título*, 1962, gelatina de plata 59,2 x 49, 3 cm

Fig. 5. Jorge Roiger, *Sin título*, ca. 1959, gelatina de plata 59,2 x 49, 3 cm, Colección MAMBA

Fig. 6. Sameer Makarius, *Proyectogramas*, ca. 1950, copiado en cibachrome en 1983, 27 x 36 cm

Fig. 7. Sameer Makarius, *Proyectogramas*, ca. 1950, copiado en cibachrome en 1983, 27 x 36 cm

Fig. 8. Hugo Gez, *sín título*, gelatina de plata, fotos realizadas en el marco del grupo Beta. *Fotografía Universal* 1971

- Fig. 9. Hugo Gez, sin título, gelatinas de plata, fotos realizadas en el marco del grupo Beta. *Fotografía Universal* 1971
- Fig. 10. Hugo Gez, sin título, gelatinas de plata, fotos realizadas en el marco del grupo Beta. *Fotografía Universal* 1971
- Fig. 11. Andrea Ostera, Sin título V y IV, 1997/1998 – Fotograma sobre película – Plata en gelatina – 200 x 100 cm
- Fig. 12. Andrea Ostera, Sin título V y IV, 1997/1998 – Fotograma sobre película – Plata en gelatina – 200 x 100 cm
- Fig. 13. Andrea Ostera. Sin título III y IV, 2000, Fotograma sobre Cibachrome 14 x 14 cm
- Fig. 14. Andrea Ostera. Sin título III y IV, 2000, Fotograma sobre Cibachrome 14 x 14 cm
- Fig. 15. Gregorio Dujovny. Rayos laser, polarización de la luz, 1971, luminograma
- Fig. 16. Gregorio Dujovny. Rayos laser, polarización de la luz, 1971, luminograma
- Fig. 17. Gregorio Dujovny. Rayos laser, polarización de la luz, 1971, luminograma
- Fig. 18. *FotoMundo*, enero de 1967, No. 2, pp. 126-127

Capítulo 4:

- Fig. 1. Saamer Makarius, *Proyectograma* 47, copiado en 1983, 27 x 36 cm
- Fig. 2. Micrografía de un corte estratigráfico de una gelatina de plata donde se ven las distintas capas del papel, la barita y la gelatina con plata. Inclusión de muestra, foto e identificación por Milagros Córdova
- Fig. 3. Oscar Bony, *Sin título* ca. 1975, copia cromogénica
- Fig. 4. Ramón Pereira, *Sin título*, fotograma, 1971
- Fig. 5. Ramón Pereira, *Sin título*, fotograma, 1971
- Fig. 6. Roberto Roillé. *Sin título*, ca.1970, fotograma
- Fig. 7. Andrea Ostera. *S/T 2* (1997) Fotograma. De la Serie *Conciso Sucinto Preciso*. 200 x 106 cm
- Fig. 8. Micrografía de la superficie de una gelatina de plata amplificada a 500 micrones. Fotografía de Milagros Córdova
- Fig. 9. Jorge Roiger, *Sin título*, 1962, 67 x 55 cm, gelatina de plata
- Fig. 10. Hugo Gez, *Sin título*, 1986, Polaroid
- Fig. 11. Andrea Ostera. Sin título III y IV, 2000, Fotograma sobre Cibachrome 14 x 14 cm
- Fig. 12. Andrea Ostera. Sin título III y IV, 2000, Fotograma sobre Cibachrome 14 x 14 cm, Detalle
- Fig. 13. María Arana Segura, *Sin título*, fotograma, c. 1970

Capítulo 5:

- Fig. 1. Jorge Roiger, *Sin título*, ca. 1959/60, 67 x 55 cm, gelatina de plata. Colección MAMBA
- Fig. 2. María Arana Segura, *Sin título*, fotograma, ca. 1970
- Fig. 3. Detalle. María Arana Segura, *Sin título*, fotograma, ca. 1970. Se advierte la capa de barita sobre la superficie
- Fig. 4. Juan José Esteves, quimigramas, ca. 1980
- Fig. 5. Juan José Esteves, quimigramas, ca. 1980
- Fig. 6. Micrografía de muestra estratigráfica de una copia en gelatina de plata. Se señala el medio fotográfico donde se llega a advertir la gelatina y ciertos destellos verdosos que indican la presencia de bromuro de plata. Fotografía y estratigrafía de Milagros Córdova
- Fig. 7. María Arana Segura, *Sin título*, fotograma, ca. 1970

Fig. 8. Oscar Bony, posiblemente Fotografía en gelatina de plata, ca. 1970. Expuesta en la galería Walden, Buenos Aires, 2021

Fig. 9. Andrea Osters, Sin título VI, 1997/1998 – Fotograma sobre película – Plata en gelatina – 200 x 100 cm

Fig. 10. Saamer Makarius, *Proyectorama* 59, copiado en 1983, 27 x 36 cm

Fig. 11. Juan José Esteves, quimigramas, ca. 1980

Capítulo 6:

Fig. 1. Micrografía de corte estratigráfico de Polaroid. Inclusión de muestra, foto e identificación por Milagros Córdova

Fig. 2. Hugo Gez, Polaroids, 1986

Fig. 3. Detalle de muestra estratigráfica donde se advierten las capas de color de una Polaroid. Inclusión de muestra, foto e identificación por Milagros Córdova

Fig. 4. Micrografía de corte estratigráfico de una copia cromogénica. Se advierte la superposición de las distintas capas. Inclusión de muestra, foto e identificación por Milagros Córdova

Fig. 5. Micrografía de corte estratigráfico de una copia cromogénica. Se advierte la superposición de las distintas capas. Inclusión de muestra, foto e identificación por Milagros Córdova

Fig. 6. Micrografía de la superficie de una copia color. Foto por Milagros Córdova

Fig. 7. Barita, Foto de DEA/A. Rizzi/De Agostini, Getty Images

Fig. 8. Barita, Foto de DEA/A. Rizzi/De Agostini, Getty Images

Fig. 9. Barita, Foto de DEA/A. Rizzi/De Agostini, Getty Images

Fig. 10. Barita, Foto de DEA/A. Rizzi/De Agostini, Getty Images

Fig. 11. Barita, Foto de DEA/A. Rizzi/De Agostini, Getty Images

Fig. 12. Barita, Foto de DEA/A. Rizzi/De Agostini, Getty Images

*500ml de agua tibia a 50 grados
2 gr de Metol
90 gr de Sulfito de sodio
8 gr de Hidroquinona
45 gr de Carbonato de sodio
5 gr de Bromato de potasio
12 ml de Ácido sulfúrico
9 gr de Dicromato de potasio
3 minutos o 15 metros de memoria siendo revelados*

Cao Guimarães, Espera, 2018

La imagen puede, cuando se despierta, o cuando la despertamos, representarnos el objeto de una luminosa aureola *formal* porque está ligada con el *fondo*, con la materialidad elemental, la ausencia de forma aún no determinada (ese mundo que oscila entre el adjetivo y el sustantivo), antes que hundirse en el exceso informe de la indeterminación. De allí proviene la pasividad que le es propia: pasividad que hace que la soportemos penosamente incluso cuando la hemos llamado, y que su transparencia fugaz dependa de la oscuridad del destino llevada a su esencia, que es la de ser una sombra.

Maurice Blanchot, *El espacio literario*, 1955

Introducción

El proceso de revelado fotográfico de negativo en blanco y negro exige una receta muy similar a la que Cao Guimarães lista con un fondo negro en una de las secuencias de su film *Espera*. Uno por uno los compuestos químicos que se vierten sobre un recipiente en el laboratorio se encuentran con un soporte fotosensible que fue alterado a partir de una acción electromagnética. Cámara mediante y un rollo de triacetato de celulosa o de poliéster, el proceso de gelatina de plata se materializa en una estructura compuesta de papel, barita y bromuro con gelatina. ¿Qué nos dicen todas estas materias y materiales? ¿Acaso son una simple receta de laboratorio escrita para seguirse al pie de la letra en un cuarto oscuro o dicen algo más sobre los objetos fotográficos? El listado de la receta del fílmico de Guimarães expone un elemento central. Las fotografías son un conjunto de compuestos materiales interrelacionados. Es en la acción mancomunada de estos elementos, sus reacciones y la intervención de distintos tipos de agencia que las fotografías en gelatina de plata se producen. Pero este mismo proceso, con la diversa participación de otras sustancias,¹ otras técnicas y otros tiempos, es el que se lleva a cabo en el caso de las copias cromogénicas, las polaroids y otro tipo de procesos fotográficos como los fotogramas o los quimigramas.

En el segundo prólogo del libro de retratos de Sameer Makarius publicado en 1963, el crítico de arte Jorge Romero Brest era aseverativo al indicar:

Finalmente llegué a las fotografías como tales. Un poco tarde para decirlo, pero he preferido escribir de manera cronológica. Espero no se moleste. Tampoco si agregó que la fotografía me deja siempre insatisfecho, por ese quedarse a mitad de camino que la caracteriza: sin el empuje extensivo de las palabras y sin el empuje intensivo de las imágenes pintadas, cuya riqueza de posibilidades vuelve mágicas a unas y otras. La imagen fotográfica participa de ambos caracteres y por ello a mi juicio es débil. Siendo como es por esencia reproductora, impide el vuelo de la imaginación (2007: 15-16).

¹ Si bien el término “sustancia” en la historia del pensamiento occidental ha sido definido como *hipokeimenon* o fundamento que está por debajo y permanece, desde Aristóteles y su noción de “ousía”, me interesa en esta tesis referir a las “sustancias materiales” no como algo estático, constante e igual a sí mismo. Tampoco como el fundamento último, sino como un conjunto de agentes que cuentan en la consideración de los artefactos fotográficos.

Al enfrentarse con estas palabras cualquier neófito en los estudios en fotografía podría llegar a sufrir cierto desaliento. Sin embargo, como las posibilidades nunca son únicas, el efecto inverso podría llegar a hacerse patente en un deseo que intente evidenciar los supuestos implicados en la sentencia de Romero Brest y el impulso de revertir aquellos dogmas que entienden al objeto fotográfico como poco intensivo y poco extensivo. Lo cierto es que la fotografía es una intensidad radical, una sinergia de elementos que confluyen en una superficie densa, compleja y vital. Esto es lo que precisamente pone al descubierto la receta del revelado fotográfico: la confluencia de una variedad de materias que permiten la conformación de esos *artefactos técnicos*² que llamamos fotografías. A esto hay que sumarle la participación que en la producción fotográfica tienen otros aparatos como las cámaras fotográficas –cuando el proceso lo requiere–, las ampliadoras que permiten proyectar los negativos sobre el papel y modificar su tamaño, así como también, distintos instrumentos que intervienen en la producción de una foto.

Al trazar una distancia con aquella concepción brestiana de la fotografía como lo que “impide el vuelo de la imaginación” y recuperar esa indeterminación que la caracteriza en el cruce con aquella idea formulada por Maurice Blanchot de la materialidad elemental –la imagen, al despertarse, nos muestra la ausencia de forma aún no determinada–, la presente tesis busca conjurar dichas definiciones empobrecidas del objeto fotográfico para imaginar otras formas posibles de dialogar, concebir, interpretar, re-escribir, inscribir y re-marcas los modos de aproximación a estos objetos técnicos. Propongo, entonces, ubicarme en aquel lugar de la indeterminación de lo fotográfico que tanto incomodaba a Romero Brest cuando le pedían hablar sobre fotografía.³ De este modo, antes que explicitar una condición deficitaria de los objetos fotográficos, esta pesquisa pretende indagar en las profundidades de una materialidad densa y compleja que

² Utilizo en esta tesis el término “artefacto”, antes que “imagen”, para referirme a las fotografías. Lo tomo no tanto en el sentido de los estudios y la filosofía de la cultura material y la filosofía analítica de la técnica, sino en el tono propuesto por Donna Haraway en la siguiente descripción: “el artefactualismo diferencial se desvía del produccionismo; los rayos de mi dispositivo óptico se difractan en lugar de reflejarse. Estos rayos difractivos componen patrones interferenciales, no imágenes reflejadas” (2019a: 45). También con fines a hacer más llevadera la escritura, utilizaré el término objeto fotográfico.

³ Los vínculos que tuvo Jorge Romero Brest con la fotografía fueron bastante complejos y su actitud hacia el medio no fue siempre condenatoria. Escribió incluso textos sobre fotógrafos y fotógrafas como Horacio Coppola y Grete Stern en la Revista *Sur* (1935). No me interesa en este trabajo discutir las diferentes posiciones que este crítico tomaba respecto del medio, así como tampoco construir una imagen unívoca de su pensamiento sobre este asunto. Recupero esta cita tan solo como un síntoma que pone de manifiesto una consideración de la fotografía muy extendida a lo largo de la historia.

constituye a toda fotografía y, especialmente, aquellas fotografías que desajustan, de modo más evidente, el dogma de la reproducción.

Objetivos e hipótesis de la tesis

En esta tesis propongo estudiar la materialidad fotográfica, aquella dimensión que constituye a un objeto extensamente comprendido en su condición de imagen sin cuerpo, de pura bidimensionalidad imaginaria.⁴ Pero se trata, también, de un trabajo que entiende que en la propia materialidad que hace a estos objetos se enlazan los discursos, las prácticas y las técnicas que los constituyen. Para llevar a cabo esta indagación, esta investigación se detiene en dos modalidades de la producción fotográfica que desafiaron la clara función referencial tan cara a los análisis teóricos e históricos sobre el medio. Estas dos maneras responden a las dinámicas de la abstracción y la experimentación fotográfica desarrolladas en la Argentina entre 1960 y 2000. Dichos objetos fotográficos abren la posibilidad de entender de otro modo la fotografía, ya no como el simple registro o la simple construcción de un autor, sino como una red material y significativa de agencias múltiples.

Me interesa partir de una apuesta teórica que considera que en la fotografía es posible pensar un *afecto impersonal* (Bennett 2022; Esposito 2019), una fuerza inherente

⁴ Es fundamental destacar que esta tesis tiene como punto de referencia, en la historia del arte, los trabajos llevados a cabo por Gabriela Siracusano (2005; 2019; 2020) en torno al arte colonial andino. Sus investigaciones ponen en evidencia las tramas complejas que constituyen las imágenes y los objetos culturales al tomar como punto de partida la dimensión material. Se sumerge en el *cuerpo material* de los objetos para, desde una perspectiva interdisciplinar, identificar saberes, prácticas y poderes simbólicos que envuelven a las obras devocionales. Asimismo, sus trabajos consideran lo que la autora denomina una “poética de los materiales” que reside en la interrelación química, física, óptica, cultural, histórica y estética que compone cada una de las sustancias de las obras (2019). Existen otros antecedentes en los estudios sobre objetos estético-artísticos que considero importantes mencionar por el énfasis que dan a lo material. Trabajos como el realizado por Diana Wechsler (2014) en su análisis sobre *Ejercicio plástico: la reinención del muralismo* conjuga el conocimiento propio del arte moderno latinoamericano y los estudios técnicos de la materialidad de la obra. Las investigaciones llevadas a cabo en México por Sandra Zetina (2012) vinculadas al estudio de los materiales utilizados por artistas del modernismo mexicano de principios del siglo XX dejan ver también, por medio de análisis técnicos —como microscopía y rayos-X—, la densidad significativa presente en la composición química de las materias artísticas. En la historiografía y teoría del arte fuera de Latinoamérica algunos trabajos de Keith Moxey (2009) ponen de relieve la importancia del estatus de la imagen como *presentación* y *agente* en la trama político-simbólica de la cultura. En esta misma línea Michael Ann Holly ha señalado en su contribución a “Notes from the Field: Materiality” de *The Art Bulletin* (2013: 15) la importancia de la presencia material de los objetos, su corporalidad y tactibilidad como aspectos productores de sentido. Estas aproximaciones dejan ver, en su diversidad de objetos y metodologías, cómo el hecho de atender a la presencia física de los artefactos constituye una de las orientaciones más relevantes de la investigación estética y artística de las últimas décadas.

de los materiales y una *inmanencia* (Deleuze 1968; 1995) fotográfica que resignifica el lugar de la superficie y el soporte. Es allí donde se encuentran los materiales y tienen lugar una serie de procesos generativos que dan como resultado una fotografía. Pero también deseo precisar de qué manera esta apuesta teórica se pone en juego en un conjunto de artefactos fotográficos producidos en la Argentina en la segunda mitad del siglo XX. En ese momento se originaron una serie de fotografías que, considero, exigen volver a pensar en los protocolos de lectura con los cuales nos referimos a estos objetos. Oscuras, intrincadas, mudas, manchadas, desgastadas, livianas, pequeñas, estridentes, llamativas, profusas, profundas, suaves y enredadas, cada una de las fotografías llamadas experimentales y abstractas que surgieron entre los 60 y los 90, desafían los códigos de interpretación con los cuales nos referimos a estos objetos fotográficos.

Propongo entonces partir de un objeto para explicitar lo desarrollado hasta el momento. Irreverente, escurridizo y abstruso, el fotograma de Jorge Pereira (**Fig. 1**) entra y sale de una tradición. Entre una abstracción propiamente informe y una expresiva, las materias se deslizan dando lugar a formas de la extrañeza que se delinean entre finos y gruesos contornos paradójicamente coloreados como manchas oscuras. Materia viviente al tratarse de acciones moleculares entre los polímeros de las cintas y el sulfonato de alquilbenceno de los detergentes que con el calor de la ampliadora se extienden sobre la superficie fotosensible. Se trata de una sensibilidad que no solo le pertenece al soporte, sino que se levanta en ese juego de fuerzas permanentes entre la visibilidad de las trazas lumínicas y la invisibilidad de las sustancias que las hacen posibles. Como una composición piramidal que recuerda a la más extendida tradición de la figuración occidental, la imagen de Pereira marca una jerarquía entre sus formas y sobresale el cuerpo central cuadrangular por su mayor claridad y tamaño. Se trata de una centralidad gestáltica que dirige la mirada, como el *punctum* barthesiano, hacia una extrañeza. Bajo este régimen, lo indescifrable del fotograma pareciera evidenciar más nuestros códigos de inteligibilidad de las formas allí presentes que el modo en como el objeto está construido materialmente. La dificultad a la que nos enfrenta este fotograma no se da por la manera en que unas formas se encadenan con otras, en zonas oscuras y claras sobre el papel, sino por una enfática manía de sostener una única perspectiva de acercamiento a las imágenes técnicas. Así, en la sutileza de un cuerpo que se despliega como texturado en la aparentemente plana bidimensión del papel, las materias orgánicas e inorgánicas que aquí se encuentran se convierten en los agentes de una visualidad esquiva y difícil de desentrañar en los esfuerzos interpretativos. Aquí se hace presente una visualidad azarosa

que, por medio de grietas y marcas apenas evidentes y multiplicadas por una fuerza material, ponen en evidencia que hay algo en este fotograma que va más allá de un conjunto de formas visibles. Hay algo en este artefacto que desconcierta, una suerte de energía más que visual que aquí se está poniendo en juego. A lo que creo nos enfrentamos con este fotograma –como un proceso fotográfico producido sin negativo y elaborado por medio de la disposición a la luz de objetos, compuestos químicos o distintos materiales sobre una superficie fotosensible fibrosa– es a la complejidad material de los artefactos fotográficos.

Los fotones que actúan sobre una superficie sensibilizada por medio de una emulsión proceden en relación con los químicos del revelado. Todos estos materiales se encuentran sobre el soporte y en una superposición de capas generan esto que llamamos fotografía. La fotografía, entonces, parecería ser no solamente una imagen, o por lo menos no una imagen en el sentido convencional del término, sino una estructura compleja de múltiples láminas superpuestas y a la vez enredadas en esto que llamamos el artefacto fotográfico.

Pensemos, por ejemplo, en el peso de una foto en nuestras manos. Tomemos una fotografía instantánea como las polaroids de Hugo Gez de los 80 (**Fig.2**) y comparémosla con un fotograma de los miembros del Grupo Experimental de La Plata de principios de los 70 (**Fig. 3**). Cada una de estas fotografías tiene un peso distinto, una textura diferente, un tamaño disímil y esas diferencias materiales las hacen ser, sin embargo, fotografías. Hay algo que comparten y eso que comparten es un modo de relación entre materiales, técnicas y discursos que con sus propias historias y en sus modos de asociación generan un objeto fotográfico. La materialidad es entonces un nudo de relaciones, algo que me interesa pensar en términos de una *mallla sensible*⁵ que conforma un cuerpo fotográfico.

La hipótesis que propongo en esta tesis sostiene que la materialidad fotográfica constituye un marco epistemológico de acercamiento a los artefactos fotográficos y permite trazar una ontología del medio que ubica, en un primer plano, las agencias materiales que conforman estos objetos. A su vez, esta propuesta señala que esta dimensión material opera de modo radical en un conjunto de artefactos fotográficos que

⁵ Esta malla sensible permite dar cuenta de las redes e interconexiones entre los compuestos y los múltiples elementos, técnicas y sentidos que se enlazan en una fotografía a la manera de lo que Tim Ingold entendió como “un enredo de vida en un mundo abierto” (2008). Pero a pesar de las diferencias que los mismos autores han señalado considero que esta noción también se puede llegar a vincular con lo propuesto por Latour (2013); Haraway (2019); Colectiva Materia (2020) entre otros.

la historia del medio ha entendido como abstractos y experimentales. En estas fotografías se hacen visibles una serie de desajustes de la referencialidad fotográfica que permiten repensar la constitución material de la fotografía y la capacidad de agencia y generación de las propias materias en estos artefactos técnicos.

Los materiales fotográficos iluminan un terreno crucial en la composición de este tipo de objetos y sus efectos de sentido. De este modo, la dimensión material no es algo que se pueda pasar por alto rápidamente –como gran parte de la historia del medio ha creído–, sino que exige que nos detengamos en cómo las fotografías están hechas, cuáles son sus procesos de producción, qué materias intervienen y cómo los vínculos de todos estos elementos generan sus propios sentidos.

Una de las premisas que orientan mi propuesta es que los materiales y los procesos fotográficos son un punto de partida para repensar una ontología fotográfica que ha estado signada, o bien por las llamadas teorías del índice –que entienden a las fotos solo como una huella luminosa–,⁶ o bien por un constructivismo cultural –para el cual las fotografías son principalmente el resultado de una serie de negociaciones discursivas.⁷ En este escenario de discusión teórica, considero que es necesario volver a pensar una ontología fotográfica que considere aquello sin lo cual las fotografías no existirían: los propios materiales y las técnicas de generación fotográfica. En la atención a los materiales, las técnicas y sus procesos es posible advertir que la fotografía se desplaza del orden de la *representación* y se introduce en el ámbito de la *presentación* de sus propios materiales y modos de hacer.⁸ Esto es un punto central en esta investigación. Las materias fotográficas saltan a la vista, son aquello que, tal como Derrida entendió al *subyectil*

⁶ La clasificación de autores en ciertas corrientes es siempre problemática en la medida en que su pensamiento nunca es cerrado y habilita diversas lecturas. Teniendo esto en cuenta y en búsqueda de una claridad para introducir mi propuesta entiendo dentro de esta línea que piensa a la fotografía como índice o huella luminosa a autoras y autores como Rosalind Krauss (2002; 2009), Philippe Dubois (2010), Jean-Marie Schaeffer (2021), entre otros. Para puntualizar el caso de Krauss, por ejemplo, la autora afirma: “en la medida en que la fotografía forma parte de la clase de signos que tienen con su referente relaciones que implican una asociación física, forma parte del mismo sistema que las impresiones, los síntomas, las huellas, los indicios” (2002: 15).

⁷ Lo mismo ocurre con los autores que enmarco en la línea de un constructivismo como John Tagg (2005), Ariella Azoulay (2008), Victor Burgin (1982), Allan Sekula (2004), entre otros.

⁸ Gabriela Siracusano ha señalado muy bien cómo la materialidad da cuenta del modo de *ser objetos* de las imágenes, su manera de *presentarse* (2005: 17). La autora propone esta consideración de lo material a partir del concepto de *representación* propuesto por Louis Marin (1981; 1995; 2009). Si bien recupero de Siracusano su concepción de lo material como aquello que *se presenta*, me interesa en esta tesis distanciarme del concepto de representación por las resonancias que este tiene en el debate ontológico de la subjetividad en las teorías filosóficas que aquí recupero.

(Derrida 2011; 2013), se muestra, se hace visible y a la vez se esconde. Subyacen en eso que entendemos como el soporte fotográfico.

Corpus de análisis

La materialidad fotográfica y el modo en que ésta opera, en lo que en la historia del arte y de la fotografía se ha entendido como fotografía experimental⁹ y abstracta, permite reconsiderar nuestro entendimiento de dichos objetos. De este modo, me interesa subrayar el hecho de que hay ciertos artefactos fotográficos que constituyen algo así como una puerta de entrada a una consideración material de la fotografía. Entonces, ¿por qué proponer este análisis en fotografías abstractas¹⁰ y experimentales? Por un lado, es en este

⁹ Las investigaciones sistemáticas sobre fotografía experimental no son numerosas. No obstante, es importante mencionar el lugar que ha tenido esta categoría en la historia y teoría del arte. De acuerdo con Ernst H. Gombrich, en la historia del arte la *experimentación* como categoría interpretativa ha resultado homologable a la noción de experimento. Este último supone la puesta en operación de un método que guía en la solución de problemas tanto en el proceder científico como en el estético (Gombrich 1987:207). Para Gombrich la experimentación puede ser por lo tanto definida como un “intento de encontrar alternativas más eficaces [y] más adecuadas para alcanzar el objetivo deseado” (1987: 207). El clásico trabajo de Renato Poggioli (1968) sobre la vanguardia despliega también los puntos de contacto del experimentalismo con acciones estéticas de ruptura. De tal modo, la experimentación se inscribe para Poggioli como un procedimiento específico de la vanguardia que disloca los códigos de la tradición y reformula los órdenes de la experiencia. Por su parte, algunas indagaciones más extensas sobre el lugar de la experimentación, las artes visuales y la fotografía después de los sesenta se puede encontrar en trabajos como el de Claudia Kozak, *Tecnopoéticas argentinas* (2012). El extenso abordaje del concepto de “arte experimental” realizado por Kozak advierte de los peligros de un vaciamiento de sentido sobre el que es necesario volver para redefinir la capacidad descriptiva de dicho concepto. Al transitar las formulaciones de Robert Blanché en su vinculación entre experimentación, ciencia y técnica, hasta las de Theodor Adorno en relación con el diálogo entre experimentación y su vínculo con lo nuevo, Alelí Jait y Claudia Kozak desandan los diversos sentidos sobre los cuales resulta posible pensar una estética experimental siempre en el orden de la proliferación y la tensión productiva (2012: 106-107). Al entenderla como una tecnopoética Claudia Kozak desarrolla con precisión la expresión “fotografía experimental” y traza el vínculo entre fotografía y tecnología de un modo que escasamente la historia y teoría de la fotográfica ha reparado. La contribución de la entrada a este término, habilita de modo explícito a pensar la relación entre tecnología, experimentación y materialidad fotográfica y a resaltar las condiciones objetuales que caracterizan la particularidad fotográfica (Kozak 2012: 111). Las investigaciones de Alelí Jait sobre la poesía experimental en la Argentina constituyen también para esta tesis un antecedente relevante para pensar el orden de lo experimental. Desarrollado de acuerdo con una impronta rizomática sobre la que se tensiona la multiplicidad de la poesía experimental argentina de la segunda mitad del siglo XX, Jait revisa pormenorizadamente en su trabajo, *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua* (2019), los múltiples sentidos posibles a partir de los cuales la experimentación estética se ha perfilado en diversos horizontes significantes. Desde algunas aproximaciones realizadas por Umberto Eco (1985), hasta las normalizadas entradas de diccionarios sobre estética, la autora desanuda los lugares comunes sobre los que el término experimentación se ha visto asociado al arte. En su propia formulación, centrada en el trabajo sobre el lenguaje y su materialidad, Jait advierte lo experimental en la generación de nuevos ordenes significantes, las alteraciones y las mixturas como lógicas desde las cuales se interpela al lenguaje mismo ahora concebido como multiplicidad (Jait 2019: 12).

¹⁰ Pensar los debates en torno a la abstracción fotográfica implica trazar, brevemente, un recorrido por las ideas más relevantes en torno al abstraccionismo estético que operan como horizonte dialógico con esta tesis. Apartándonos de la común clasificación de la abstracción en el arte por su oposición a lo figurativo, esta tesis apunta a revisar aquellos presupuestos que en la teoría de la abstracción –como modo de

tipo de fotografías donde la búsqueda del referente se suspende. Esto quiere decir que aquello que ha signado la teoría fotográfica, el modo convencional de entender a estos objetos y el punto de partida de gran parte de la historia de la fotografía deja de tener efecto. Por otro, en esa suspensión hay un redireccionamiento a los modos en que se define una fotografía y se entiende su proceso de producción. Los artefactos que trabajo en esta tesis funcionan así como *plataformas de pensamiento*¹¹ sobre la fotografía y el modo como en ella participan agencias que escapan a lo humano. Las materias fotográficas condensan por lo tanto la teoría de la fotografía y la manera en que históricamente éstas se despliegan y transforman.

Retomo un conjunto de artefactos fotográficos disímiles que fueron producidos en el corte temporal propuesto porque en ese período, la fotografía en la Argentina sufrió un proceso de transformación radical a causa de modificaciones técnicas y tecnológicas que implicaron la aparición del procedimiento por difusión de tintes (1963), el revelado por blanqueado de tintes (1963), la presentación de la primera cámara digital desarrollada por Kodak en 1975, el uso de filtros de color en plástico o celulosa en el revelado a blanco y negro y el avance de la medición fotográfica del nivel de luz a través del TTL (*Through the lens*), así como la modificación de soportes en fibra por plástico y la aceleración de los procesos de revelado, entre otras. Pero más que trazar una historia específica de estos cambios, mi deseo es apenas señalar su importancia para una ontología fotográfica que se hunde en lo material de las fotografías. En este momento de cambios técnicos y materiales también aconteció una alteración estética de los objetos fotográficos, su

figurabilidad y construcción de visualidades— delimitan una modalidad específica de sensibilidad en el cual emergen los códigos de expresión de una forma de comprensión del medio fotográfico. Los trabajos de Rosalind Krauss (2009) en torno a la abstracción moderna discuten muchos de los presupuestos que han entendido a este concepto solamente a través de su negación a la representación figurativa, es decir, como un *estilo* o corriente que signa los avatares de la historia del arte. Ideas como las de autoafirmación u *hostilidad al discurso* permiten advertir en qué medida la apuesta del abstraccionismo estético excede los presupuestos de una historicidad en la cual la misma Krauss inscribe su análisis de las retículas en el horizonte de la pintura moderna. Sus aproximaciones resultan provechosas para indagar los alcances que dichos conceptos, así como los de “pantalla perceptiva” y “mundo real”, pueden tener a la hora de pensar la fotografía argentina posterior a los 60. Un antecedente central para esta tesis se halla también en la relectura de lo *informe* batailleano que llevan adelante la propia Krauss y Yve-Alain Bois en su diccionario *Formless. A User's Guide* publicado en 1997. Desde una impronta propiamente materialista que recupera la perspectiva de Georges Bataille, esta guía apuntó a describir un conjunto de prácticas artísticas —desde esculturas de Alberto Giacometti, hasta fotografías surrealistas— solo pensables desde las operaciones de lo *informe* (1997:9).

¹¹ Tomo esta formulación del trabajo que Luz Horne (2022) realizó recientemente sobre las filosofías del tiempo y las arquitecturas del mundo desde Brasil.

aspecto se modificó, las prácticas que ejercieron los fotógrafos y artistas¹² de la época con este tipo de artefactos cambiaron a la vez que aquellas prácticas que los materiales y las técnicas pusieron en marcha se modificaron.¹³ La materialidad empezó a funcionar en estos objetos de manera cada vez más explícita. El clima vanguardista –o lo que algunos autores llaman postvanguardista– desató juegos y ejercicios procedimentales que decantaron, muchas veces, en fotografías difíciles de clasificar. La composición material de los fotogramas de los setenta, como el de Ramón Pereira, evidencia ese gesto común de una desintegración de la forma que pone sobre un primer plano sus propios elementos materiales.

El conjunto de objetos fotográficos aquí estudiado no constituye un grupo homogéneo de propuestas. Tampoco responde a un solo tipo de materialidad fotográfica, sino que da cuenta de modalidades disímiles de *asociación* o *ensamblaje* (Deleuze y Guattari 1980 [2015]; Latour 2001; DeLanda 2017; 2021) fotográfico. Me interesa considerar la singularidad desde la cual las múltiples agencias que se ponen en juego en esos artefactos configuran una determinada fotografía o series fotográficas. A partir de esto intento identificar en esta tesis ciertos nudos de condensación en donde la dimensión material vehiculiza ciertos efectos de sentidos en propuestas como las fotografías informalistas en gelatina de plata de Jorge Roiger, los fotogramas de los miembros del Centro de Experimentación Visual de La Plata, los de Andrea Ostera, los quimigramas de Juan José Esteves, las Polaroids de Hugo Gez, las serigrafías de Osvaldo Romberg, los proyectogramas de Sammer Makarius, entre otros. Estos artefactos fotográficos apenas mencionados –solo en unos pocos casos– por la historiografía de la fotografía y nunca trabajados desde la teoría del medio exigen volver a pensar nuestros registros enunciativos y las herramientas de un *pensar-con* (Haraway 2019b) estos objetos.

La cuestión de lo material y su lugar en la forma de entender, definir y hablar sobre las fotografías implica considerar que en la *agencia* y en la relación inherente a

¹² En esta tesis trabajo un *corpus* extenso de obras de fotógrafos, fotógrafas y artistas argentinos. Con el objeto de contribuir a la claridad de la escritura y teniendo en cuenta que la mayoría de los casos estudiados fueron realizados por varones se optará, la mayor parte de las veces, por utilizar el género masculino como inclusivo en los casos generales –sin desconocer las dificultades que esto desata– y la especificación del femenino en los casos particulares de análisis de obra.

¹³ Es de común acuerdo en la historia y teoría del arte moderno y contemporáneo que las décadas de los 60 y 70 en adelante supusieron una transformación fundamental en los modos de producción estética y en las poéticas. Ver por ejemplo Bonito Oliva (1982); Bürger (2010); Foster (1996; 2015); Fried (2004); Pacheco (2005; 2007); Giunta (2008); Casanegra (2010); Dolinko (2012); Krauss (2013); Adler (2020) entre otros.

estos materiales fotográficos se constituyen estos objetos. Esto supone considerar, al menos, tres temas importantes que se van a recorrer a lo largo de esta tesis:

- 1) En primer lugar, la materialidad fotográfica no es algo que el artista produce, transforma o elabora a partir de una idea o una conciencia subjetiva, sino que ésta excede las coordenadas de la subjetividad que ha caracterizado gran parte del pensamiento estético e histórico sobre el medio.
- 2) En segundo lugar, los propios materiales y sus relaciones con las técnicas y los discursos fotográficos poseen una fuerza generativa a partir de la cual los objetos fotográficos se producen, organizan y transforman.
- 3) En tercer lugar, y en vínculo con los anteriores puntos, hay un resto material en las fotografías que excede su clasificación exclusiva al ámbito de la cultura y abre paso a una comprensión de estos artefactos como cuerpos que desafían la moderna separación entre naturaleza y cultura desde la cual la fotografía ha sido pensada.

Estos temas dejan en claro que la fotografía no es el mero registro de una “realidad” preexistente reproducida por medio de una huella luminosa, así como tampoco una simple construcción cultural, sino que las operaciones de producción fotográfica están atravesadas por múltiples existencias materiales y técnicas más que humanas.

Estado de la cuestión y marco teórico

En este sentido, esta tesis —que se ubica en una línea fina de diálogo entre la teoría estética, la teoría e historia de la fotografía y la historia del arte— tiene la intención de señalar que la materialidad de las fotografías re-escribe los códigos de la ontología desde la cual se piensa a estos objetos y su proceso de producción —*ontogénesis* (Simondon 2007; Combes 2017). El interés en lo material surge de la insoslayable alteración que las superficies fotográficas presentan a lo largo del tiempo y que apenas ha sido advertida

por las investigaciones sobre el medio.¹⁴ La conservación fotográfica a pesar de que sí advierte la relevancia material, la estructura de los objetos fotográficos y sus procesos de cambio, en términos de deterioro, no se interesa por señalar las implicancias de dicha dimensión sobre una consideración teórica e histórica que se puede tener sobre estos artefactos.

Voy a abordar entonces la dimensión material de la fotografía desde una constelación conceptual heteróclita que recupera algunas nociones de las filosofías postfundacionales¹⁵ y otras del campo teórico de los nuevos materialismos¹⁶ y el

¹⁴ La importancia de la materialidad fotográfica ha estado casi que completamente ausente de los estudios teóricos e históricos sobre el medio. Basados, mayoritariamente, en los análisis referenciales y contextuales (el interés por la función comunicativa de la fotografía, los análisis contextuales, su función como herramienta de representación o de construcción de imaginarios simbólicos y discursos históricos) los estudios fotográficos en general y en América Latina en particular apenas han mencionado el lugar de lo material como elemento de relevancia para la construcción de los sentidos sobre este tipo de artefactos. Algunos trabajos son sin embargo un antecedente fundamental para mi propuesta. Elizabeth Edwards y Janice Hart (2004) han apuntado a la necesidad de romper, conceptualmente, con el dominio del contenido de las fotografías, para dirigir la vista hacia los atributos físicos que influyen ese contenido en la disposición y proyección de la información visual de los objetos fotográficos. En este sentido, una aproximación que ponga el énfasis en la materialidad de las imágenes técnicas, en sus condiciones de producción, consumo y circulación, permite, según las autoras, advertir los usos de las imágenes como objetos sociales, activos y que funcionan recíprocamente con otros objetos producidos culturalmente (Edwards y Hart 2004: 15). Deudoras de los estudios en cultura material y las aproximaciones a la biografía de los objetos, desarrolladas desde la antropología, Edwards y Hart proponen una mirada renovada de las cualidades materiales de las fotografías para la producción de sus significados. Su abordaje enfatiza lo que las autoras denominan las “formas materiales” de las fotografías (Edwards y Hart 2004: 11). Los aportes de Geoffrey Batchen (2004) también son importantes en la medida en que el autor resalta el lugar de la materialidad en función de proponer otra genealogía posible de la historia fotográfica que traza su recorrido desde el siglo XIX. Al apostar por una línea genealógica y deconstructiva como la llevada a cabo por Michel Foucault y Jacques Derrida, Batchen expone los mecanismos que subyacen a las concepciones netamente culturales de la fotografía, entendida como práctica, y aquellas concepciones “formalistas” que le restituyen una cualidad inherente al medio fotográfico hermanado con las ideas de un esencialismo estético. Recientemente sus investigaciones (Batchen 2021) vuelven sobre la contundencia de lo material para sugerir cómo gran parte de la fotografía analógica debe ser repensada en función del negativo. El trabajo de Peter Geimer (2018) también es importante en la medida en que concibe el “ruido de la imagen” fotográfica como aquello que constituye una materialidad inestable, cinética y entrometida. En Latinoamérica las recientes investigaciones de Paula Bertúa (2020; 2021; 2022) también señalan la importancia de lo material en la fotografía o las imágenes técnicas y consideran una experiencia sensible que excede la centralidad antrópica. Los trabajos de Laura González-Flores (2018; 2022) por su parte enfatizan lo material y lo técnico y lo hacen poniendo de relieve su importancia ontológica, económica y política en la cultura contemporánea.

¹⁵ Entre ellas entiendo las propuestas filosóficas de autores como Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, entre otros.

¹⁶ Sin ser un área de estudio completamente definible los llamados nuevos materialismos o neo-materialismos vienen incidiendo en los estudios filosófico-estéticos, políticos y artísticos de manera muy enriquecedora desde fines de los noventa principalmente. Me interesa la consideración de la materia y la crítica a la metafísica de la subjetividad que estos autores hacen para pensar, de modo particular en mi trabajo, la teoría fotográfica. Algunos de estos trabajos responden en un panorama internacional a autoras y autores como Jane Bennet (2010); Karen Barad (2007); Diana Coole y Samantha Frost (2010); Donna Haraway (2019a); Rosi Braidotti (2015); Quentin Meillassoux (2018) entre otros. Ver por ejemplo *New Materialism: Interviews and Cartographies* de Rick Dolphijn e Iris van der Tuin (2012). En un panorama local me interesa recuperar la línea propuesta por los trabajos de la Colectiva Materia de un Materialismo

denominado “giro ontológico”.¹⁷ A partir de una propuesta de relectura de la tradición en la clave de una atención a lo material intentaré plantear un modo de atender a la materialidad fotográfica y a sus declinaciones en el experimentalismo y el abstraccionismo fotográfico. De este modo, uno de los objetivos centrales es postular una manera de pensar materialmente la fotografía. Esto supone no solo proponer de qué manera sería pensable una materialidad fotográfica, sino también la puesta a prueba de los alcances de un protocolo de lectura como aquel de la materialidad. Por otro lado, me interesa rastrear e identificar los procesos, materiales, prácticas del hacer y discursos que se ponen en juego en artefactos fotográficos específicos que responden a las modalidades estéticas enunciadas. Será preciso, por eso, formular un intercambio con algunas definiciones de la conservación entorno a las fotografías y sus compuestos químicos, físicos y técnicos. Me interesa pensar en términos conceptuales aquello que esta disciplina entiende en términos descriptivos o “técnicos”. Esto quiere decir, ver los alcances de algunos postulados de la conservación a la hora de considerar la ontología fotográfica desde el prisma de lo material.¹⁸

Ahora bien, esta investigación se estructura de acuerdo con dos instancias metodológicas que intentan, a partir de una apuesta teórica –de una aproximación general a los objetos fotográficos–, desandar los momentos en los cuales esa apuesta se pone en juego. Una primera parte responde a la manera en que me interesa proponer la génesis de la materialidad fotográfica y ver cómo en efecto esto opera en los casos del experimentalismo y la abstracción. La segunda, en vínculo con la anterior, es de carácter más ontológico y replantea una caracterización de los artefactos fotográficos de acuerdo con el lugar que en ellos ocupa la *técnica*, *lo real* y el *cuerpo material*. Un elemento central que aquí intento poner de relieve es aquel en el cual los materiales que hacen a las

Posthumano (2019; 2020), las aproximaciones desarrolladas por Gabriela Milone, Franca Maccioni y Silvana Santucci (2021) para la literatura y el arte contemporáneo y algunas de las consideraciones propuestas en la publicación de neo-materialismo de Marta Palacio (2018). Así como también las aproximaciones de Paola Cortes Rocca y Luz Horne (2021).

¹⁷ Como afirma Ayelén Cavalli este término reúne diversas perspectivas teóricas que “problematizan la conceptualización que ha realizado el naturalismo moderno occidental de la relación entre naturaleza y cultura, focalizando en la crítica al antropocentrismo”. Un elemento central tiene que ver con la postulación que varios autores enmarcados en esta línea hacen de procesos de simetrización ontológica donde se enfatiza la relación entre humanos y no-humanos (Cavalli 2022; 243). Algunos de los autores que me interesa rescatar son Bruno Latour (1991; 2001; 2013); Tim Ingold (2007; 2013); Phillipe Descola (2005), Martin Holbraad y Pedersen (2017), Anna Tsing (2021), Eduardo Kohn (2013) y Eduardo Viveiros de Casto (2010); Florencia Tola (2016), muchos de los cuales provienen de la antropología.

¹⁸ Mi trabajo no apuesta a una completa precisión o exactitud en el uso de los términos de la conservación de fotografías. Busco más bien pensar cómo una parte de esos saberes moviliza y alimenta, críticamente, la teoría fotográfica.

fotografías se anudan con los sentidos y condiciones estéticas de estos objetos. La “artisticidad” de la fotografía, o aquello que los discursos de la fotografía en la Argentina entendieron en términos de *fotografía expresiva* o *fotografía de autor*, se ha vinculado o bien a una subjetividad como garante o bien a los espacios de circulación de estos artefactos. Este es un tópico extensamente discutido de manera crítica en los trabajos de distintos autores como Walter Benjamin (1931; 1936 [2010; 2015]), André Bazin (1945 [2012]), Roland Barthes (1980 [2011]), Vilém Flusser (1983 [2014]), Philippe Dubois (2010), François Soulages (2010), André Rouillé (2017) entre muchos otros. Estos trabajos ofrecen herramientas para pensar desde la tradición teórica del medio el lugar de lo material en la fotografía como elemento que escapa a los designios de un subjetivismo o una mera condición contextual. Me interesa así postular una sensibilidad material y una condición estética de estos artefactos, que recae en la manera en cómo las materias operan de modo *auto-organizado*¹⁹ y *performativo*²⁰ en toda fotografía y, de modo más explícito o literal, en el *corpus* propuesto. Por ello es fundamental en este trabajo detenerme en los compuestos materiales y en los *agenciamientos* (Deleuze y Guattari 1980 [2015]) que estos producen en cada una de las fotografías.

En las últimas décadas el concepto de *agencia* ha cobrado un rol central en los debates acerca de la cultura material, los estudios sobre materialidad artística, la antropología del arte y de la imagen entre otras áreas. Esta noción ha señalado, dentro de este marco, el rol central que tienen los materiales a la hora de vehiculizar distintos sentidos simbólicos de una cultura, pero a través del otorgamiento de una “interioridad” a los materiales u objetos estéticos.²¹ El problema con estas aproximaciones no es tanto que le asignan una capacidad de accionar o de poder a los objetos artísticos, algo que para esta tesis es fundamental, sino que afirman, generalmente, que ese accionar es en función de un contenido simbólico y de una vida social preexistente. En mi caso no niego, por

¹⁹ Las concepciones de auto-organización y autopoiesis de la materia y los sistemas son desarrolladas por diversos autores muchas veces desde diferentes tradiciones disciplinares, con objetivos disímiles y hasta contradictorios (Maturana y Varela 1994; 2003; DeLanda 2017, Coole y Frost 2010 entre otros). Me interesa aquí recuperar el uso que hace Susanne Witzgall para pensar los modos de acción de las materias estéticas (Witzgall 2014).

²⁰ El concepto de *performatividad* (Derrida 2000) material me permitirá comprender las condiciones a partir de las cuales las materias fotográficas se constituyen en productoras. Bajo esta concepción la materialidad fotográfica se entiende como acción, como un acontecimiento performativo que evidencia su constitución y que opera en distintos niveles de diferenciación y escala, los cuales conforman efectos fotográficos particulares. Ver Robles de la Pava (2021a).

²¹ Ver por ejemplo el trabajo de Alfred Gell (2016) y la lectura crítica de María Alba Bovisio y Marta Penhos (2016).

supuesto, que las fotografías se ven envueltas, desde su propia materialidad, en lógicas simbólicas y sociales, pero lo que propongo pensar en esta tesis es justamente que la dimensión simbólica no es su finalidad y que incluso hay un *resto*²² material que siempre escapa y desafía al impulso significante. Es por este motivo que, con el fin de dar cuenta de cómo aproximarnos a la materialidad fotográfica y los modos en como ésta se pone en marcha en una serie de artefactos técnicos, es imprescindible recuperar una batería conceptual en la cual se desplace la centralidad de los significados culturales y de la conciencia subjetiva. Por esto es que retomo nociones como las de *Idea*, *pliegue*, *agenciamiento* en Delueze y nociones como las de *subjectil* en Derrida en la medida en que me permiten escapar a la centralidad del significado como garantía última de estos artefactos y reconducen a la importancia de lo material y sus modos de funcionamiento. Otros términos como los de *poder* o *práctica*, pensados por autoras como Jane Bennett (2022) e Isabelle Stengers (2014), me permiten retomar no solo la capacidad generativa, transformadora y configuradora de los propios materiales, y sus vínculos con las técnicas y los discursos fotográficos, sino también la historicidad que atraviesa a los artefactos y los modos de un hacer que escapa a la centralidad del sujeto artista/fotógrafo. Esto es lo que también se podría entender en términos de una *poiesis* fotográfica.

En este punto resulta claro que la materialidad fotográfica no es entendida como algo exclusiva o excluyentemente referido a los materiales, sino que apunta a una *articulación* (Latour 2001; 2013) en la cual lo material, las técnicas y los discursos se entrelazan y configuran un artefacto fotográfico. Esto exige recuperar no solo los saberes específicos de los materiales y los procesos fotográficos sino también los *efectos semánticos* (Derrida 2014: 73) en torno a la fotografía, la estética y el arte con los cuales estos se entrelazan. El momento de generación de los objetos fotográficos que aquí estudio no es algo de lo cual me pueda desprender tan fácilmente en la medida en que mi interés está en analizar y poner en juego una ontología material de la fotografía en los casos de la experimentación y abstracción fotográfica. Por eso repienso estas categorías

²² Siracusano ha pensado en los materiales como restos en la clave derridiana del *parergon* (Siracusano 2020; Derrida 1979; 2005). Me interesa a mí también, además de pensar en aquello obliterado y accesorio a los grandes relatos de la fotografía –como ha sido el caso de lo material en este tipo de artefactos– formular, siguiendo la lectura derridiana de Mónica B. Cragnolini (2012), cómo ese “resto” –material– es aquello que asume el riesgo de pensar lo impensado. Eso que desafía, a mi modo de entender, el orden de la cultura en el ámbito de los estudios sobre arte y fotografía.

de la teoría y la historia del arte desde *lo sublime*²³ y *lo informe*²⁴ porque es a partir de allí que la presentación y exposición de lo material, como aquello no informado por una conciencia, puede volver a ser pensado. También me valgo de materiales disímiles que operan como agentes en la conformación de estas fotografías, algunos materiales de prensa como *Fotografía Universal* o *FotoMundo*, consideraciones sobre la vanguardia, la experimentación y la abstracción en la historia del arte y discuto cómo las consabidas ideas sobre estos modos de entender la experiencia estética de la fotografía se vuelven, muchas veces, impotentes frente a la contundencia de lo material.

Organización de la tesis

A partir de lo dicho hasta el momento queda en claro que la protagonista de esta tesis es la materialidad de la fotografía, de allí que haya en la escritura de este trabajo cierta circularidad argumentativa que implica partir de una posible caracterización de ésta, la puesta en práctica de sus posibilidades epistemológicas para luego, finalmente, poder ver su potencia y sus límites en una redefinición de lo fotográfico. La estructura de esta investigación está por lo tanto sostenida en ciertos aspectos que hacen a la materialidad fotográfica un modo de acercamiento o de vínculo con la fotografía y no un método cerrado de interpretación. De este modo, a nivel organizativo no doy prioridad a un desarrollo cronológico a la hora de abordar los casos de estudio donde pongo en práctica una aproximación desde la materialidad a las fotografías. Tampoco intento construir un sistema cerrado que se arrogue la prerrogativa de definir de una vez y para siempre qué es la materialidad fotográfica –a riesgo de que esto pueda convertirse en una nueva hermenéutica–, sino que intento transitar de manera abierta algunas teorías, operaciones y argumentaciones entorno a la fotografía en las cuales su constitución material salte a primera vista. Propongo entonces, bajo un movimiento oscilatorio que tiene como punto de equilibrio lo material, ir y venir entre la conceptualidad y los objetos fotográficos mismos, entendiendo que es a partir de ellos que los conceptos se generan.

²³ Existe una extensa tradición filosófica que recupera el sentimiento estético de lo sublime. Desde Longino en la antigüedad hasta Edmund Burke, Immanuel Kant entre muchos otros en la modernidad. Ver por ejemplo el trabajo sobre lo sublime de Baldine Saint Giron (2008) o el de Dominique Peyrache-Leborgne (1997). A mí me interesa particularmente retomar algunas interpretaciones propuestas por Jean-François Lyotard (1998; 2012; 2020), Jean-Luc Nancy (2002a) y Philippe Lacoue-Labarthe (1988).

²⁴ Pienso lo informe en la clave propuesta por Georges Bataille que ha sido retomada en algunos trabajos de la historia del arte (Krauss y Bois 1997). Bataille señala cómo lo informe pone en cuestión la lógica de la semejanza sobre la que se inscribe la forma. Ver por ejemplo Bataille (2008); Didi-Huberman (1995); D'Ammando y Spadoni (2014); Lorio (2021); Robles de la Pava (2021b) entre otros.

Dado que aquí lo importante son las fotografías y no solo lo que digamos sobre ellas, mi deseo es dejar de lado cualquier intento de “captura” del hacer fotográfico por medio de los conceptos.²⁵ Las fotografías no son un pretexto para formular una teoría de la fotografía, sino que evidencian que hay algo en la formulación teórica que no puede ser reducido a la empresa intelectual. Parto así de la idea de que las prácticas y experiencias fotográficas signan los ritmos y las cadencias de una reflexión teórica y ahí es donde los mismos artefactos generan, disputan, discuten su horizonte conceptual.

En el capítulo 1 “materialidad fotográfica y la condición autopoietica del medio” despliego una serie de relecturas conceptuales que me permiten, partiendo de la tradición teórica del medio, considerar la condición material de los objetos fotográficos. Transito también el modo en que sería posible repensar lo fotográfico y su modo efectivo de generación o individuación y la importancia del soporte en estos artefactos.

En los capítulos 2 “Experimentalismo, alteraciones y mixturas fotográficas” y 3 “La abstracción fotográfica y las lógicas de lo informe” me detengo en el *corpus* específico intentando ver cómo opera allí la materialidad. Parto de una consideración de su composición física, técnica y significativa para redefinir los órdenes a partir de los cuales estos artefactos participan de dichas categorías. A su vez, me detengo en algunos aspectos históricos del momento en el que fueron producidos.

Finalmente, los últimos tres capítulos: “El lugar de la técnica”, “Lo real fotográfico” y “El cuerpo fotográfico” postulan un modo de volver a pensar la ontología del medio atendiendo a su condición artefactual, a la capacidad figurante de las materias y a la multilaminaridad que hace a cada fotografía. Es en estos últimos apartados donde intento enunciar las implicancias de una perspectiva material para pensar la fotografía.

Al sumergirnos en lo material de estos objetos procuro, entonces, antes de llegar a la pregunta por el qué son las fotografías, detenerme en interrogar cómo están hechas y cuáles existencias las constituyen. Una pequeña parte de este camino ya empezó a recorrerse con la receta del revelado de laboratorio de Guimarães.

²⁵ La propuesta de Isabelle Stengers apunta a cuestionar la idea una “ejecución” o una “aplicación” de la teoría como un intento de captura en el cual las prácticas quedan subsumidas a ser mera “ilustración de una teoría” (2014: 17).

PARTE I

Capítulo 1

Materialidad fotográfica y la condición autopoietica del medio

“Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiana y la óptica de la *camera obscura*). Yo afirmo: no, fueron los químicos”
Roland Barthes, *La cámara lúcida*, 1980

“El significado de las imágenes está en su superficie”
Vilém Flusser, *Para una filosofía de la fotografía*, 1983

“[...] la fotografía inaugura los aspectos fisonómicos en este material, mundos de imágenes (*Bildwelten*) que viven en lo más pequeño, interpretables y lo bastante ocultos como para encontrar refugio en los sueños de los ojos abiertos, pero ahora, grandes y formulables como se han vuelto, para develar la diferencia entre técnica y magia como una variable por completo histórica”
Walter Benjamin, “Breve historia de la fotografía”, 1931

1.1. Un pensamiento desde la tradición de la teoría de la fotografía

Durante décadas se ha intentado sostener una interpretación de la teoría fotográfica más o menos unívoca. Los clásicos nombres de autores como Roland Barthes y Walter Benjamin se han ubicado en ciertas líneas de aproximación al medio que se presentan como definitorias, estáticas y aplicables, indistintamente, en diversos momentos de la interpretación de estos objetos técnicos. El *noema* de la fotografía y el paradigma de la reproductibilidad han sido por lo tanto una y otra vez referidos como principios que definen a los objetos fotográficos y a los modos de producción y circulación que signan a este tipo de artefactos. A la base de estas aproximaciones descansa una posición ontológica más o menos explícita en la cual la fotografía es solo una producción cultural. Un objeto cualificado por la conciencia productiva humana que es la única que pareciera generar, transformar, crear y ejercer poder sobre el resto de lo existente material y técnico. A la luz de estos posicionamientos, en los cuales se ven envueltos los objetos fotográficos, me pregunto si acaso es posible leer de otra manera la tradición teórica de la fotografía y si este enfoque, desplazado del *canon*²⁶ de lectura de

²⁶ No hay que dejar de mencionar que hablar de *canon* es siempre riesgoso en la medida en que desata un conjunto de interrogantes mayores como: ¿Canon según quién? ¿de acuerdo a qué parámetros, valores o criterios etc.? Pero, más allá de estas formulaciones que ameritarían una mayor digresión me interesa, en este caso, utilizarlo en un doble sentido. Por un lado, y de acuerdo con lo que formula Harold Bloom como “[...] una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, [...], por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas” (2006: 5). Por otro, y más allá de ese conjunto de textos, en el sentido de los protocolos de lectura que se despliegan en función de ese

la tradición, nos puede llevar a entender y vincularnos de otro modo con los objetos fotográficos. Un modo en el cual las agencias materiales, que componen dichos objetos, y su *afecto impersonal* tenga un rol fundamental y no sean consideradas como simples elementos inertes, pasivos o estáticos.

Indudablemente en el tránsito por las lecturas del así llamado *canon* teórico de la fotografía podemos hallar una serie de afirmaciones que sirven para leer de otra manera estos textos fundantes. Aseveraciones que permiten trazar otra genealogía conceptual de aquella diagramada por los estudios de la teoría del índice y de las aproximaciones histórico-culturales al medio fotográfico. Ideas que habilitan un desplazamiento de las formulaciones sedimentadas en la historia y teoría del medio. Es por esto posible señalar que la materialidad fotográfica, aquel entramado físico-químico-técnico-vital y discursivo que constituye a cada objeto fotográfico, puede ser abordada desde otra lectura de la teoría del medio; desde aquellas referencias en las cuales estos autores no pierden de vista que las fotografías antes que ser imágenes o instrumentos de la memoria – humana– son objetos encarnados materialmente, cuerpos físicos que podrían llegar a ser considerados en tanto tales. Soportes que vienen a nuestro encuentro y que, en su impureza, entendida como contingencia –variedad, exuberancia y relatividad– nos interpelan en su “aparición” material.²⁷

En el artículo fundacional de la teoría de la referencia o el índice, André Bazin – crítico y teórico del cine– sostiene que:

la originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside [...] en su esencial objetividad. Tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de «objetivo». Por vez primera, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto (1945 [2012]: 27-28).

Con esta afirmación Bazin sentó las bases del paradigma del registro fotográfico²⁸ en el cual la objetividad era entendida como la simple impresión de un elemento real

conjunto de textualidades. De este modo el canon no refiere solo a los textos sino a las lecturas que se han hecho de dichas publicaciones, a los “efectos semánticos” (Derrida 2014: 73) que han producido y se han sedimentado a lo largo de los años.

²⁷ Esta es una reformulación de algunas ideas propuestas por Georges Didi-Huberman en *Cortezas* (2014: 66).

²⁸ El registro fotográfico, en tanto paradigma, o modelo de funcionamiento “naturalmente” atribuido a la fotografía, es quizá una de las cuestiones más discutidas en toda la teoría fotográfica. Me interesa rescatar

preexistente sobre el soporte fotográfico a través de un instrumento de mediación –la cámara–. Esta objetividad configuró una razón fotográfica basada en la primacía del documento y en la importancia de la referencia. Pero, podríamos preguntarnos si de esta afirmación de Bazin se desprende también una lectura en la cual la objetividad, más que aludir a una referencia significativa, señala la materialidad y la técnica del artefacto fotográfico.²⁹ Bazin da cuenta de los instrumentos con los cuales las fotos se hacen posibles; lentes, objetivos, que intervienen en la conformación de una imagen. A pesar de que en su propuesta subyace la idea de la fotografía como captura, se podría entonces plantear, a partir de esto, cierto desplazamiento en el cual lo objetivo de la fotografía recae en esa dimensión no humana³⁰ que conforma todo artefacto técnico, y que lo hace en términos de una materialidad concreta y en función de una técnica que posibilita la constitución de dicho artefacto –el elemento de mediación.

La cuestión a la que nos enfrentamos con la formulación de Bazin es aquella referida a la objetividad. ¿Cómo entiende Bazin la objetividad? En un principio esta objetividad responde al paradigma moderno en el que dicha noción se enlaza con la certeza, la fidelidad y la exactitud. Esto se desprende, principalmente, de la referencia que el autor hace a la pintura. La cámara libera a la pintura de esa pretensión de fidelidad.³¹ Pero si realizamos cierta torsión sobre la formulación de Bazin sería también posible entender a la objetividad como lo referente a los componentes no idealizables que

aquí la formulación que propone Philippe Dubois en relación con esta posición que podría bien entenderse por medio de un enlace entre lo que el autor denomina el “discurso de la mimesis” o “la fotografía como espejo de lo real” y “el discurso del *index* o la referencia” también denominado “la fotografía como huella de un real”. Si bien hay una distinción evidente en este caso que tiene que ver con la lógica de la semejanza, por un lado, y la lógica de la huella, por otro, considero que el discurso del *index* y la referencia se ha visto fortalecido y reforzado por la idea de la fotografía como espejo de lo real. Esto significa que aquello que Dubois concibe como el “sentimiento de la realidad ineluctable” de la huella fotográfica es entendido como tal en la medida en que la fotografía carga históricamente y desde su surgimiento con el peso del “análogo” objetivo de lo real (Dubois 2010: 20-21).

²⁹ Sobre el alejamiento de la condición representativa o referencial para pensar la objetividad es central lo que formula Theodor W. Adorno cuando señala que: “en la fractura estética sigue siendo esencial aquello que es fracturado; como en la imaginación aquello que es imaginado. Esto mismo vale ante todo para la objetividad inmanente del arte. En su relación con la realidad empírica, sublima el principio del *sese conservare* y lo convierte en el ideal de la mismidad de sus obras; como Schönberg dice, se pinta un cuadro, no lo que representa” (1970 [2004]: 25).

³⁰ Esa “dimensión no humana” que aquí recupero la he pensado gracias a una serie de trabajos contemporáneos que recuperan la capacidad agencial de todas las existencias que han sido ubicadas por debajo de la primacía del *anthropos*. Ver por ejemplo los trabajos de Bruno Latour (2001), Donna Haraway (2019), Isabel Stengers (2010), Rosi Braidotti (2015); Jane Bennett (2022); Timothy Morton (2019); Cary Wolfe (2010), Colectiva Materia (2021), entre muchos otros.

³¹ Es central cómo esta formulación se ha enraizado de manera tan fuerte para pensar la fotografía desde el siglo XIX. Hay que recordar a Charles Baudelaire cuando formulaba para el Salón de 1859 que “si se permite a la fotografía suplir el arte en alguna de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo [...]” (Cf. Dubois 2010: 24).

hacen a la fotografía, las materias mismas de cada uno de los procesos fotográficos. En este sentido el pensamiento de Bazin no solo inauguraría la teoría del referente y el índice, sino que también daría lugar a una perspectiva material de acercamiento a los objetos fotográficos.

Bazin abre de este modo la posibilidad de pensar la fotografía desde otro prisma, un abordaje que considera la constitución material de los objetos fotográficos y la manera en cómo estos elementos materiales se imbrican con elementos técnicos que responden a la tradición de los procesos fotográficos. Por supuesto este autor no se detiene en una descripción pormenorizada de técnicas en la medida en que su trabajo intenta señalar, como bien afirma el nombre del artículo, una ontología fotográfica, una manera de definir aquello que constituye a la fotografía en términos esenciales. Pero su propuesta sí despliega una serie de indicios que advierten sobre la centralidad de la técnica en su apuesta ontológica.

Algunos años antes que Bazin, entre 1931 y 1936, Walter Benjamin había postulado, desde una escritura asistemática y ensayística, un modo de entender y definir la fotografía también en términos ontológicos. Una manera a partir de la cual la fotografía se establecía como una nueva posibilidad política en el resquebrajamiento de la misma modernidad que le daba origen. En su célebre y citado texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin ubica a la fotografía como “el primer medio de reproducción de veras revolucionario” que desembocó tanto en el advenimiento de una teología del arte –lo que para el autor alemán era entendido como “l’art pour l’art”; la separación de la producción estética de su función social (2010: 39)– cuanto en la posibilidad de la fundamentación del arte en la praxis política (2010: 41). De este modo la fotografía generaba un doble movimiento que a la vez que habilitaba cierto dogmatismo estético, desajustaba la univocidad de un supuesto arte “puro”. En este texto se pone de manifiesto que hay en la fotografía un elemento de contaminación que hace que estos objetos técnicos se inscriban y reorganicen de otro modo la *praxis vital*.³² La apuesta benjaminiana redirige su interés a las propias fotografías y a sus modalidades inherentes de producción y generación como procesos que desatan formas renovadas de estar en el mundo y la sociedad.

³² Esta es justamente la relación que Peter Bürger (2010) advierte entre las vanguardias históricas y la praxis vital.

Antes y después de advertir la fuerza política y reorganizadora de la experiencia estética contenida en el medio fotográfico Benjamin dedicó diversos apartados a la reflexión del medio y textos enteros a pensar la particularidad de este “inventó” moderno. En su “Breve historia de la fotografía” de 1931, el autor se detiene pormenorizadamente en los materiales y procesos que involucran a la práctica fotográfica de mediados del siglo XIX. De este modo señala cómo “las imágenes de Daguerre eran placas de plata, yodadas e iluminadas en la *camera obscura*, que precisaban ser dadas vuelta de un lado y del otro hasta que, en la iluminación adecuada, se pudiera reconocer allí una imagen de un gris delicado” (2015: 86). Benjamin expone, en esta descripción, la cocina del hacer fotográfico, un hacer que no se reduce al espacio de la conciencia del hombre, sino que involucra la acción de la plata, el yodo y el movimiento de los fotones dentro de un aparato como la *camera obscura*. Esta “Breve historia” invita, en las palabras del propio Benjamin, a “sumergir(nos) lo suficiente en una imagen” (2015: 87), lo que supone un tipo de (con)tacto que excede la simple pulsión escópica que pareciera haber dominado la “observación” de este tipo de artefactos.³³ Este “sumergir” que quiero resaltar en este texto de Benjamin no es del orden de un estado mental de abstracción sino de una acción concreta y material por medio de la cual nos podemos introducir en la composición fáctica que hace a los artefactos fotográficos. De este modo, Benjamin pone de relieve la dimensión técnica de la fotografía y afirma que “lo que decide sobre la fotografía es una y otra vez la relación del fotógrafo con la técnica” (2015: 97). La técnica es eso otro³⁴ que posibilita la producción fotográfica y lo que, a su vez, marca ciertos límites a la voluntad del fotógrafo. Al retomar las palabras de Camille Recht, Benjamin señala que “el fotógrafo tiene junto con el pianista lo maquinal como ventaja, sometido a leyes restrictivas que, por mucho, no imponen la misma coerción que al violinista” (2015: 97). Es en la relacionalidad entre elementos, en aquello que no depende solo del deseo de fotografiar, capturar o “hacer imágenes”, lo que para Benjamin marca un conjunto de posibilidades políticas y estéticas contenidas en los objetos que denominamos fotografías.

³³ Martin Jay señala cómo la modernidad ha estado signada por un “ocularcentrismo” en el cual ha primado lo visual como “sentido maestro”. Este autor recorre los distintos regímenes escópicos de la modernidad y sus vínculos con lo que él llama “los diferentes estilos de la vida urbana” (1993: 114-127)

³⁴ Esta concepción de la técnica como lo otro resuena en algunas proposiciones de Bruno Latour sobre la técnica y los mediadores. De este modo este autor formula que: “[...] «técnico» también designa un tipo muy específico de delegación, de movimiento, de transformación, que se entrecruza con entidades que manifiestan un tempo diferente, pertenecen a espacios distintos, muestran propiedades diversas, tienen ontologías dispares y están hechas para compartir el mismo destino, lo que da lugar a la aparición de un nuevo actante” (2001: 229).

Su propuesta permite entonces pensar una ontología fotográfica definida en términos de una relación de elementos múltiples que en una acción y transacción permanente generan una foto.

El interés de Benjamin en la fotografía y en la ruptura que ésta genera en la supuesta continuidad de la percepción llevó a nuestro autor a indagar en lo que la fotografía generaba para un genio artístico como el de Baudelaire. En “Sobre algunos temas en Baudelaire” Benjamin menciona cómo para este poeta y crítico decimonónico

lo que en la daguerrotipia tenía que ser sentido como inhumano, incluso como mortífero, era que se miraba dentro del aparato (y encima detenidamente), ya que era este el que tomaba la imagen del ser humano, pero sin devolverle la mirada. A esta, sin embargo, le es consustancial la expectativa de ser correspondida por aquella otra mirada a quien ella se da (2019: 300).

¿A qué refiere Benjamin con la idea de que para Baudelaire la fotografía no devolvía la mirada al ser humano? ¿Cómo opera una imagen que no cumple la clásica función representativa de devolver, remitir o enviar a la conciencia lo otro convertido en objeto o imagen para sí y de sí? La lectura de lo inhumano en la fotografía va más lejos en Benjamin cuando señala que el que “toma” –arranca– la imagen del ser humano no es el ser humano sino el aparato, la mediación expuesta en su condición de medialidad. La apuesta de Benjamin expone una codependencia que marca la “desolidificación” de la capacidad generativa y de acción como una prerrogativa exclusivamente humana. Su lectura del medio invierte, en algunos de sus textos, la centralidad productiva del fotógrafo y se abre paso hacia una relacionalidad que entiende como mortífera.

El pensamiento de Vilém Flusser, filósofo de la técnica checo-brasileño, se corresponde en muchos puntos con esta impronta de Benjamin. Su concepción del aparato en general y del aparato de fotos en particular establece una capacidad de actuar y generar fotografías que no recae sobre el operador sino sobre lo que el autor denomina “las posibilidades contenidas en el programa del aparato” (2014: 29). Flusser señala que el lugar del fotógrafo no es el del *homo faber* sino el del *homo ludens* en la medida en que “el aparato de fotos no es una herramienta, sino un juguete” en donde “el fotógrafo no juega con su juguete sino, contra” (2014: 30). Hay una suerte de lógica destructiva o de principio improductivo que se deja ver en esta propuesta de Flusser. En tanto un juego “contra” el aparato la relación del fotógrafo no es del orden del cálculo sino del orden de

lo incalculable y de lo imprevisible que escapa a todo límite utilitario. Es por eso que para Flusser el aparato de fotos es más que una herramienta, es una forma de generación de símbolos que rehúye de manera constante al trabajo propiamente humano. Las fotografías entendidas como productos simbólicos son, por lo tanto, más que el resultado de una capacidad semiótica propiamente humana, se establecen, más bien, como aquello que resulta de la inversión del dominio humano sobre la técnica. El aparato fotográfico constituye en estos términos para Flusser una *black box*, una caja negra que esconde, guarda en sí, un conjunto de posibilidades generativas que son, en parte, incontrolables e inmodificables por el fotógrafo.

En esta línea de pensamiento este autor propone que hay en el aparato de fotos una “robotización del trabajo”, esto supone una “liberación del hombre para el juego” (2014: 32) y el tanteo reiterado con la cámara; un modo de relación en donde las decisiones exceden una condición volitiva para abrirse paso a procesos de automatización que son los encargados de generar al fotógrafo o lo que Flusser entiende como el funcionario de la cámara. Aquí aparece un elemento central de la propuesta flusseriana: la fotografía no es el resultado del trabajo humano, no hay un ejercicio autónomo de un sujeto que dé como resultado una determinada foto sino que el “sujeto productor” es el resultado de un proceso de generación que posibilita el aparato. Leer detenidamente *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983) nos ofrece la posibilidad de reescribir una teoría e historia del medio en la cual estos artefactos sean entendidos como el resultado de una codependencia técnica y humana. Este es precisamente el modo en como el autor entiende al “gesto fotográfico”: como “un movimiento de caza en que el fotógrafo y el aparato confluyen en una función inseparable” (2014: 42). Pero ¿quién, o mejor, qué caza y es cazado? En principio pareciera que el autor pone el acento en el movimiento y en la confluencia. Aquí la fotografía, antes que ser una captura realizada por el fotógrafo –la “cacería”³⁵ de una imagen–, es el movimiento que se genera en el encuentro del aparato con el “operador”.

En la formulación de este autor los fotógrafos se encuentran por lo tanto “subsumidos a los designios” del programa (Baitello, Bornhausen y Heilmair 2022: 55)

³⁵ La consideración de la fotografía en términos de cacería es un *topo* muy común. Vale recordar a Henri Cartier-Bresson cuando señala en *Fotografiar del natural* que: “En fotografía, la creación consiste en un breve instante, un rayo, una réplica: en subir el aparato hasta el ojo y atrapar, en la pequeña caja económica, lo que te ha sorprendido, cazarlo al vuelo sin trucos, sin dejar que se resista. Mientras tomamos una foto, estamos haciendo pintura” (2003: 23).

y esta forma de entender el proceso de producción de las fotografías transforma radicalmente la excepcionalidad concedida al humano como *homo faber*. Flusser resulta en este sentido una figura determinante para la comprensión de los artefactos fotográficos como un conjunto de agencias materiales y técnicas más que humanas que, por otro lado, cuentan con una forma específica de pensar. El aparato tiene así una dimensión material y epistémica que es explícitamente enunciada por Flusser cuando formula que “el aparato de fotos está construido de metal, cristal, plástico, entre otras cosas” (2014: 33), pero no son estos materiales los que determinan, dentro de su propuesta, el juego o el programa que va a dar lugar a las reglas de funcionamiento y contrafuncionamiento de la práctica fotográfica, sino que es un encadenamiento de acciones e ideas lo que decanta en la relación lúdica que Flusser ve en la fotografía.³⁶ Define por eso al aparato como:

un juguete complejo, tan complejo que los que juegan con él no pueden desentrañarlo; su juego consiste en combinaciones de símbolos contenidos en su programa; este programa fue inscripto por un metaprograma y el resultado del juego son otros programas; mientras que los aparatos totalmente automatizados pueden prescindir de la intervención humana, muchos aparatos requieren del hombre como jugador y funcionario (2014: 33-34)

La práctica fotográfica requiere sin duda del funcionario, de los fotógrafos como jugadores y los casos analizados en esta tesis son un claro ejemplo de ello. Pero lo que me interesa subrayar es el hecho de que la voluntad del individuo humano no determina *stricto sensu* la producción fotográfica si seguimos la propuesta de Flusser. Por el contrario, ésta consiste en un entramado complejo de combinaciones materiales y semióticas que generaran, a su vez, otras combinaciones posibles. También, el autor comprende que hay un límite infranqueable, una imposibilidad, una irresolución, una aporía en el vínculo que se establece con el aparato. Pero, podríamos pensar que es justamente esa falta de camino, de conclusión o resolución lo que mantiene un movimiento de prácticas técnicas (y por lo tanto fotográficas) incesante. No hay que dejar de lado el hecho de que para Flusser la práctica fotográfica se enmarca en una “sociedad de la información” o en un “imperialismo posindustrial” y es desde ahí que es posible

³⁶ Un extenso y pormenorizado análisis de la apuesta flusseriana en torno a la imagen técnica fue realizado por Claudia Kozak para la revista *Artefacto. Pensamiento sobre la técnica* (2007).

comprender cómo los aparatos de fotos programan los gestos de los fotógrafos. Hay que señalar también que la concepción del gesto de Flusser presenta sin embargo cierta ambigüedad. En el apartado “El gesto en el arte de fotografiar” señala que “el gesto fotográfico es el de la «duda fenomenológica»” (2014: 41). Al acercarse aquí a cierta fenomenología trascendental este filósofo aclara que la estructura profunda de esta duda –su *mathesis*– “está ya delineada por el programa del aparato” (2014: 41). Pero, ¿de qué fenomenología nos está hablando entonces Flusser? Ciertamente no parecería estar refiriendo a eso que se suele denominar una subjetividad trascendental en la tradición filosófica fenomenológica, sino que la “duda fenomenológica” del gesto fotográfico pareciera aludir a una suerte de punto de vista o de perspectiva inherente al aparato.

El vínculo entre fotografía y fenomenología me lleva a considerar una referencia indiscutible en la teoría fotográfica. Este es el caso de *La chambre claire* de Roland Barthes donde el autor propone indagar la Fotografía a partir de lo que él denomina un “deseo «ontológico» [...] saber lo que aquella [es] «en sí», qué rasgo esencial la [distingue] de la comunidad de las imágenes” (2011: 27). Barthes se vale de lo que llama una “fenomenología vaga” a partir de la cual se patentiza una paradoja: la necesidad de “nombrar al fin una esencia de la fotografía y esbozar así el movimiento de una ciencia eidética de la Foto” a la vez que advierte “que la Fotografía, esencialmente [...], no es más que contingencia, singularidad, aventura [...]” (2011: 51). Barthes señala posteriormente que su fenomenología “aceptaba comprometerse con una fuerza, el afecto” y continúa diciendo:

el afecto era lo que yo no quería reducir; siendo irreductible, era por ello mismo por lo que yo quería, yo debía reducir la Foto; pero, ¿se podía retener una intencionalidad afectiva, una intención del objeto que apareciese inmediatamente henchida de deseo, de repulsión, de nostalgia, de euforia? (2011: 51)

Estas ideas me conducen a proponer en la lectura de este autor una suerte de *afecto impersonal* en el cual se manifiesta lo que podríamos llamar un “empirismo trascendental”³⁷ *sui generis* bajo el cual Barthes entiende la fotografía. La fuerza de la Foto, su afecto, imposibilita cualquier tipo de reducción fenomenológica que suspenda el

³⁷ Sobre este “empirismo trascendental” en Deleuze, Germán Prósperi señala que refiere a la idea de cómo “[...] es la experiencia la que funciona como condición de posibilidad del sujeto” (2015: s/p), es decir no es el sujeto el que funda la experiencia sino el resultado del ser de lo sensible.

objeto para centrarse en las percepciones e intenciones subjetivas. De este modo sería posible advertir algo que se resiste en el objeto fotográfico, una “intención del objeto”³⁸ que ya se presenta colmada de sentimientos y cargada de una sensibilidad material a-subjetiva.³⁹ Hay algo en el pensamiento de Barthes respecto de la fotografía que deja ver una fisura del sujeto o del *Yo* en términos filosófico-metafísicos.⁴⁰ Al ejercer cierto corrimiento respecto de las interpretaciones más conocidas del *punctum* barthesiano, eso que él llama el “detalle” o “lo que me punza” (2011: 78), considero poder interpretar este concepto no como aquel elemento arbitrario y subjetivo de interés en una determinada Foto,⁴¹ sino aquello que genera un hundimiento de la excepcionalidad del sujeto en lo que opera como una obstinación material en cada artefacto fotográfico. Barthes es enfático en señalar que el *punctum* en una fotografía es aquello que escapa a la intencionalidad o el deseo compositivo del fotógrafo. En sus palabras:

Un detalle arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de algo en la foto deja de ser cualquiera. Ese algo me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un *satori*, el paso de un vacío (importa poco que el referente sea irrisorio) (2011: 87)⁴²

El *punctum* fotográfico es justamente, como afirma Barthes, un “satori” aquello que para el Zen es la “pérdida del sentido” (Barthes 2009: 5), lo que escapa a toda codificación, lo que opera como un “detonador” o una “explosión”, lo que es

³⁸ Dentro del marco de la corriente denominada Ontología Orientada a Objetos se señala en qué medida los objetos pueden ser concebidos en su “realidad autónoma” (Harman 2016: 15).

³⁹ Barthes siempre reconoce la condición material de la fotografía a lo largo de este texto, de hecho apunta a una relacionalidad que le es intrínseca: “yo intuía muy bien en la fotografía, de forma muy ortodoxa, toda una red de esencias: esencias materiales (obligando a un estudio físico, químico, óptico de la Foto), y esencias regionales (que dependen, por ejemplo, de la estética, de la historia, de la sociología)” (2011: 52).

⁴⁰ Esta fisura de la subjetividad es uno de los grandes temas de discusión de la filosofía contemporánea. Desde la crítica ejercida a la historia de la metafísica por parte de Heidegger ([1996]) o los trabajos de autores postfundacionalistas o postnietzscheanos como Foucault, Deleuze, Blanchot, Derrida, Nancy, etc. Para una extensa discusión ver el dossier de la revista *Topoi: Who Comes After the Subject?* (1988).

⁴¹ Algunas de estas interpretaciones pueden encontrarse en libros como el de James Elkins: *What Photography Is?* (2011) o *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* editado por Geoffrey Batchen (2009).

⁴² El sistema simbólico japonés constituye una referencia constante en el pensamiento barthesiano sobre la fotografía. Esto no solo se hace explícito en su referencia al “satori” sino también en la comparación que el autor formula en *La chambre claire* entre la Fotografía y el Haikú. En el primer caso Barthes señala en su texto de 1970 *L'Empire des signes* “El texto no «comenta» las imágenes. Las imágenes no «ilustran» el texto: tan sólo cada una ha sido para mí la salida de una especie de oscilación visual, análoga quizá a esa «pérdida de sentido» que el Zen llama un «satori»; texto e imágenes, en sus trazos, quieren asegurar la circulación, el intercambio de estos significantes: el cuerpo, el rostro, la escritura, y leer ahí la distancia de los signos” (2009: 5).

“innombrable”, aquello que, en definitiva, escapa a la idea tradicional de obra, concebida y producida, solamente, por una *poiesis* subjetiva. Formulo entonces que el *punctum* puede ser concebido como un elemento material y sensible que fuerza a repensar la condición del referente como principio originario de la fotografía.

Ciertas continuidades se pueden encontrar en las teorías más contemporáneas del medio donde también se formulan una serie de ideas que me habilitan a pensar de otro modo la condición ontológica de este tipo de artefactos. André Rouillé señala de qué manera “el pensamiento ontológico, que interroga al ser de la fotografía y busca su esencia en el funcionamiento elemental del procedimiento, desemboca en una concepción profundamente material de esta” (2017: 264).⁴³ A pesar de que Rouillé señala que estas aproximaciones establecen una separación entre “esencia” y “existencia” a la vez que combinan el discurso de la mimesis con la teoría del índice –viendo el autor cierto enmascaramiento negativo en esto– considero que lo que él señala como una “concepción material” permitiría justificar su aproximación a la fotografía desde Deleuze y Guattari a partir de lo virtual y lo actual. Para Rouillé la fotografía procede “más por desaceleración que por registro” y esto quiere decir que la fotografía pone un límite a aquello que los filósofos franceses denominan un caos de velocidades infinitas (Deleuze y Guattari 1993: 117). Rouillé parte de la distinción que estos autores elaboran en *¿Qué es la filosofía?* entre ciencia y filosofía y establece una analogía a partir del modo en que opera la fotografía y la manera en que lo hace la ciencia. Para este teórico de la fotografía el dispositivo fotográfico procede por una función –como en la ciencia– que es la desaceleración en la cual la materia se actualiza (Deleuze y Guattari 1993: 118). La ciencia remite a un plano de referencia en el cual se establecen variables y constantes universales y se desarrolla mediante un tiempo serial en el cual no se expresa un tiempo estratigráfico. A su vez, la función científica opera por variables independientes y “estados de cosas en un sistema de referencia” en el cual se establecen ciertas coordenadas (Deleuze y Guattari 1993: 128). En las palabras de Rouillé: “Como la ciencia y con ella, la fotografía renuncia al infinito en favor de lo finito y actualiza lo virtual en un estado de cosas. Este paso de lo infinito-virtual a lo finito-actual es lo que caracteriza el plano de referencia, tanto en ciencia como en fotografía” (2017: 265). Pero ¿qué pasaría si –

⁴³Rouillé aclara que es una concepción material, aunque no materialista. No comparto del todo su formulación. Considero que hay ciertos materialismos desde los cuales la concepción material de la fotografía puede ser pensada (Robles de la Pava 2022a).

contra Rouillé y a favor de su planteo— pensamos la relación de la fotografía no con la ciencia sino con la filosofía?

A diferencia de la ciencia la filosofía no alude a un plano de referencia sino a un plano de inmanencia y a variaciones que son inseparables y que operan bajo “una razón contingente” (Deleuze y Guattari 1993: 126-128). En este sentido, la fotografía, como la filosofía, extraen de un estado de cosas “un acontecimiento consistente” que inscribe lo virtual en una forma ordenada (1993: 126-128). El plano de inmanencia refiere a esa potencia a-subjetiva, a un movimiento y velocidades infinitas que adquieren consistencia sin perder esa energética constante. Aquí estaría la clave para repensar, junto con Rouillé, la fotografía. Como afirman los filósofos

el problema de la filosofía consiste en adquirir una consistencia sin perder lo infinito en el que el pensamiento se sumerge [...]. *Dar consistencia sin perder nada de lo infinito* es muy diferente del problema de la ciencia, que trata de dar unas referencias al caos a condición de renunciar a los movimientos y a las velocidades infinitas y de efectuar primero una limitación de velocidad (Deleuze y Guattari 1993: 46-47).⁴⁴

Para el caso de la fotografía —y me atrevo a decir de los materiales estéticos en general— resultaría cuestionable la renuncia a los movimientos y a las velocidades infinitas y esto es así a causa de su constitución material que es infinitamente variable y cinética. En función de esto es que parece más probable la analogía de la fotografía con la filosofía que con la ciencia, en la medida en que, vista desde su constitución propiamente material y sensible, la fotografía es siempre un intercambio incesante en el cual se generan ciertos ordenamientos que no son nunca estáticos. Esta es la misma operación que Deleuze y Guattari advierten en el arte entendido como “el momento de lo infinito: de los infinitos infinitamente variados” (1993: 182). Rouillé no advierte que la fotografía puede ser pensada más allá de un plano de referencia y esto se da en la medida en que el autor no se centra tanto en los objetos fotográficos sino en el acto de fotografiar. Por eso opone la “reproducción” a la “creación” y entiende a esta última en términos inmatrimales. Su punto de vista está anclado en el fotógrafo como condición de posibilidad de la producción fotográfica a partir de los “blancos de su mirada” que permiten ver

⁴⁴ Las cursivas pertenecen a los autores.

fotográficamente, por medio de un gesto inmaterial, las imágenes de las cosas materiales del mundo (Rouillé 2017: 267). Para él la imagen fotográfica “no es una simple huella de cosas materiales, sino la actualización de una relación fotográfica (inmaterial) a un estado de cosas (material): ese es el paso, ya mencionado, de un infinito-virtual a un finito-actual” (2017: 267).

La cuestión a señalar aquí, desde lo que deseo sostener en esta tesis, es que esa “relación fotográfica” no es inmaterial sino material y que no se encuentra en la conciencia o los puntos de vista del fotógrafo sino en los vínculos y relaciones multielementales que acontecen en el infinito-virtual y que no se agotan en lo finito-actual de cada fotografía. Por eso es que las fotos cambian materialmente con el tiempo y no están destinadas a un único tipo de actualización posible. Esto es claro en los diversos usos de los que participa una fotografía en distintos momentos de su propia historia. De este modo antes que inscribirse en el horizonte claro de la referencia los artefactos fotográficos operan siempre en un plano de inmanencia que fisura la supuesta idealidad de la mirada del fotógrafo.

Una postura que complejiza desde una dimensión material la virtualidad y actualidad de los artefactos fotográficos es aquella formulada por François Soulages en su *Estética de la fotografía*. De una manera minuciosa, casi en un tono tratadístico, Soulages pone de relieve la centralidad de la dimensión material para el caso de los objetos fotográficos. De este modo señala:

La fotografía es fabricación de un material; este material es la foto. La fotografía no puede ser comprendida tan sólo a partir de sus condiciones de posibilidad —sujeto que fotografía, acto fotográfico, acción fotográfica, metafotográfica, objeto por fotografiar, material fotográfico— ni solamente en tanto índice, hasta símbolo o ícono; por lo demás, entender solo lo que la hace posible no es comprender una cosa, también hay que entender la misma cosa para comprenderla: razón de más para entender y estudiar la foto para poder comprender la fotografía (2010: 132).

Muy cercana a la posición de Benjamin de sumergirse en el interior del artefacto fotográfico, Soulages pone el acento en una relacionalidad constitutiva que está en cada fotografía. El autor la llama una “relación habitada por una infinidad de posibilidades” (2010: 133). Se podría entonces, a partir de esta propuesta, responder a la situación

planteada por Rouillé como lo finito-actual de una fotografía en tanto corte o límite de un flujo infinito. Soulages propone a la *fotograficidad* como aquello que es “fotográfico en la fotografía” o lo que hace a la cualidad fotográfica de toda fotografía. Esta cualidad tiene como característica que es “inacabable”, o, –dicho en otros términos– posee “potencialidades siempre desplegadas al infinito” y, en cuanto tal, se establece como *arte de lo posible* (Soulages 2010: 133).⁴⁵ Es así como una foto no constituye un límite a lo infinito, en un sentido estricto, sino que está abierta a una transformación infinita. Esto fuerza, de modo constante, el sistema de coordenadas del plano de referencia y hace que cualquier artefacto fotográfico esté a merced de un acontecimiento.

El abordaje de Soulages se ancla a la materialidad constitutiva de los objetos fotográficos, pero como su pretensión recae en construir una estética de la fotografía que esté fundada en una filosofía general de la fotografía –ontología– y en sus condiciones de posibilidad y recepción –estética–, sus formulaciones apuntan a una teoría general que luego devengan en el análisis de las singularidades fotográficas. Es así como el autor propone un desplazamiento del resultado fotográfico –el objeto– al proceso de generación en el cual se hace patente “la relación existente entre la matriz de partida –el negativo, la diapositiva– y el producto que de ella se extrae” (2010: 133). Soulages genera un movimiento central en una aproximación materialista al objeto fotográfico: cada foto no se agota en el objeto ya constituido, sino que resulta central su *proceso* de conformación, aquello que Gilbert Simondon denominó “ontogénesis”.⁴⁶ No obstante, mi propuesta apunta a señalar que la *operación* a partir de la cual se genera un artefacto fotográfico no es solamente una matriz –si por esto se entiende otra estructura ya conformada como el negativo o la diapositiva–, sino que hay unidades mínimas materiales orgánicas e inorgánicas, que actúan en el proceso fotográfico. Son justamente estas materias las que no han sido consideradas en los procesos de la ontogénesis fotográfica y aquí es de vital importancia señalar su condición de agentes fotográficos en la medida en que es la energía y fuerza de estas materias lo que hace a las potencialidades infinitas de una Idea fotográfica o, en términos de Soulages, de la *fotograficidad*.

⁴⁵ Las cursivas pertenecen al autor.

⁴⁶ Muriel Combes afirma: “El procedimiento de Simondon, que consiste en captar la génesis de los individuos en el seno de la operación de individuación donde ella se despliega, sustituye la tradicional ontología, por una ontogénesis” (2017: 27-28).

1.2. La Idea fotográfica. Sobre la determinación material de los objetos fotográficos

La teoría fotográfica hasta ahora transitada conforma cierto *canon* conceptual sobre el medio. Estos trabajos, como intenté poner de manifiesto, pueden ser leídos e interpretados de un modo en el cuál la dimensión material cobra carnadura y sentido en la comprensión y acercamiento que tenemos a (con) estos artefactos técnicos. Pero además de señalar este camino las teorías fotográficas hacen patente la existencia de una *Idea fotográfica* que me interesaría recharacterizar a la luz de un enfoque material.

De estos trabajos se desprende que hay un límite en el régimen de lo que se entiende como fotográfico que distingue a las fotografías del resto de las demás producciones sensibles. Podría decirse, al acordar con Simondon, que se trata de un modo de *individuación* en el cual confluyen procesos particulares y prácticas específicas, modos del hacer que pertenecen a esto que llamamos fotografía.⁴⁷ De modo evidente no todos los artefactos técnicos son fotografías y de hecho la historia del medio deja bien en claro la singularidad de lo fotográfico como área de la experiencia. Pero esta singularidad no se pretende estática ni homogénea sino como un *pasaje* que constituye a las fotografías y que está en permanente transformación y movimiento. Cómo afirma Sabine T. Kriebel, hablar sobre fotografía implica señalar su multiplicidad y su maleabilidad y nos exige considerar sus fundamentales diferencias materiales (2007: 3-4). Hay entonces, podríamos decir, una instancia de acción o agencia que permite pensar la producción de sentido y afecto que movilizan las fotografías y es posible, de acuerdo con cierta casuística, establecer algunas variaciones de los objetos fotográficos en función de su configuración material y significante.⁴⁸ En este sentido es que me interesa afirmar que hay una *génesis* de lo fotográfico o una *ontogénesis* de lo fotográfico que recae en su multiplicidad o diferencia material y que puede ser abordada desde la noción de *Idea* formulada por Gilles Deleuze en *Différence et répétition*. Así, sostengo que hay una Idea fotográfica a partir de la cual las fotografías son producidas en su diversidad y que esta Idea es fundamentalmente material. En otras palabras, lo que comparten todas las fotografías y lo que su vez las diferencia es su carácter eminentemente material y

⁴⁷ Existe una extensa bibliografía sobre la noción de individuación de Simondon. Además de trabajos reunidos como *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (2005) y *Du mode d'existence des objets techniques* (1958) se encuentran algunos trabajos sobre el pensamiento de Simondon como el de Muriel Combes *Simondon. Una filosofía de lo transindividual* (2017).

⁴⁸ Esto es precisamente lo que se intentará realizar en los capítulos dos y tres de esta tesis donde se analizan, respectivamente las derivas experimentales y abstractas de la fotografía en la Argentina posterior a los 60.

múltiple. La Idea opera en Deleuze como “un principio estructurante de la experiencia real” (Santaya 2020: 37) y en el caso de la Idea fotográfica ese “principio estructurante” alude, justamente, a la generación de un espacio y un tiempo dinámicos y materiales en los cuales los objetos fotográficos se conforman en función de alianzas que se establecen entre elementos físicos, químicos, técnicos y discursivos. Esta forma de aproximación es la que me permite afirmar que las distintas producciones fotográficas y, en el caso particular de este trabajo, los distintos procesos técnicos de las fotografías experimentales y abstractas, participan de un movimiento material primero en el cual se hace posible hablar de fotografía. Deleuze sostiene que “una Idea es una multiplicidad definida y continua de n dimensiones [y] por dimensiones es preciso entender las variables o coordenadas de las que depende un fenómeno” (Deleuze 1968 [2012]: 277). Al trasladar esta concepción a la Idea fotográfica se puede señalar cómo desde un enfoque material, en la fisicalidad que constituye a estos objetos, lo fotográfico se inscribe como variedad infinita y continua de posibilidades combinatorias materiales que resultan en una singularidad fotográfica.

Esto resulta más claro si pensamos aquello que la conservación y la química fotográfica entienden como la *estructura* de una foto. En el caso de las impresiones en blanco y negro sobre papel baritado la estructura material señala que la fotografía es un cuerpo multilaminar conformado por diversas capas superpuestas y a la vez mezcladas que operan bajo principios orgánicos, inorgánicos y técnicos interrelacionados. Lo que comparten estas impresiones con el resto de los artefactos fotográficos es un conjunto de relaciones diferenciales que se encarnan en un objeto fotográfico, sus distintas partes y las distintas funciones que adquieren. Una foto sería por lo tanto, parafraseando a Deleuze, un conjunto de términos y de relaciones reales (dimensión, posición, peso, textura etc.) “que actualiza, *por su cuenta*, a determinado grado de desarrollo, las relaciones entre elementos diferenciales” (Deleuze 1968 [2012]: 281).⁴⁹ Esto se puede advertir en un ejercicio comparativo entre el procedimiento de revelado cromogénico y el procedimiento por blanqueo de tintes. Siendo ambos procesos color la relación diferencial se establece, en el primer caso, a partir de una superposición de capas de emulsión que filtran y descomponen el espectro luminoso, mientras que, en el segundo caso, los tintes de color son introducidos directamente en cada una de las capas de

⁴⁹ La cursiva me pertenece.

emulsión que luego, en el procesado serán blanqueados por medio de la acción de la plata metálica (Boadas 2001: 50-51). Aquí queda clara la condición diferencial sobre la cual se hace posible una actualización fotográfica siempre distinta. Una sutil variación que genera, sin embargo, un proceso fotográfico distinto y un artefacto final diferenciado. Es por eso que siempre hay un margen para la generación de nuevos procesos fotográficos por medio de técnicas y formas de operación variadas que terminan dando cuenta de lógicas organizativas o estructuras fotográficas novedosas.

Me interesa señalar también que la Idea fotográfica detenta una historicidad que no puede ser soslayada. Son ciertos procedimientos los que históricamente han ido modulando las coordenadas a partir de las cuales acontece un fenómeno fotográfico, pero esta historicidad no es una, ni es estática, sino que se transforma y genera permanentemente dimensiones que podrían llegar a contar como fotográficas. Desde el siglo XIX –y en eso la fotografía es un digno resultado técnico moderno– se han sucedido una serie de procesos técnicos fotográficos a partir de los cuales se puede señalar la ontogénesis material que les da origen a los artefactos fotográficos. Ese origen no es esencial, sino que se trata de un conjunto de sucesos, afecciones y accidentes que han dado como resultado lo que llamamos fotografía. Desde las heliografías que llevan como referente a Joseph Nicéphore Niépce hasta la fotografía digital contemporánea contamos con un sinnúmero de procesos fotográficos –extensamente clasificados por la conservación– que ponen en evidencia lo inesencial de aquello que llamamos fotografía. En ese sentido, siguiendo a Deleuze, es que resulta posible hablar de una Idea fotográfica en la medida en que no se puede responder, a ciencia cierta, qué es una fotografía. Como afirma el filósofo:

Desde el momento en que se trata de determinar el problema de la Idea como tal, desde que se trata de poner en movimiento la dialéctica, la pregunta ¿qué es? Deja lugar a otras preguntas, de otro modo más eficaces y poderosas, de otro modo imperativas: ¿cuánto, cómo, en qué caso? (Deleuze 1968 [2012]: 285).

La fotografía nos exige de tal manera dirigirnos a lo singular de lo fotográfico, aquello que Roland Barthes definió como “la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable” (2011: 29). Y esa dirección a lo singular nos permite advertir la relevancia de las preguntas imperativas que exige todo encuentro con un cuerpo fotográfico: ¿cómo está hecha? ¿cuáles son sus materiales y sus técnicas? ¿quién, qué o

quienes intervinieron en su producción? ¿Cuáles son los tiempos que conviven y permanecen, las historias que se cruzan, de modo inmanente en estos objetos?, etc. Como afirma Deleuze estas preguntas son “las del accidente, del acontecimiento, de la multiplicidad –de la diferencia– contra la esencia, contra la de lo Uno, de lo contrario y de lo contradictorio” (1968 [2012]: 285-286). La Idea fotográfica señala, de este modo, la diferencia constitutiva que hace a lo fotográfico y que posibilita, justamente, su existencia. Pero quiero poner de relieve que esa diferencia, en primer lugar, es material y no ideal. Esto significa que lo múltiple fotográfico no se encuentra en la conciencia del fotógrafo o artista sino en las posibilidades desplegadas por los materiales y las técnicas en una imbricación o en modos de relación siempre diferenciales.⁵⁰

Deleuze sostiene, siguiendo las interpretaciones de Gonzalo Santaya, que la Idea es una suerte de “instancia pre-individual sobre la cual se monta un principio de individuación eminentemente diferencial” (2020: 36). Esto quiere decir, para el caso fotográfico, que la Idea fotográfica –otra forma de entender lo histórica y teóricamente entendido como fotográfico– es justamente aquella instancia de inscripción espacial y temporal; aquella dimensión topológica y por ende material, a partir de la cual la individuación fotográfica se hace posible, su existencia como una entidad singular evanescente y en permanente cambio.

El universo procedimental fotográfico es innumerable, son muchos los procesos que históricamente han configurado, tal como mencioné, lo que se entiende por fotografía y es fundamental en el proyecto de una teoría fotográfica, intentar rodear, o por lo menos enunciar, aquella dimensión pre-individual que la hace posible. Las fotografías comparten por lo tanto una instancia genética en la cual se traman acciones diversas que determinan lo que cuenta como fotográfico y esto no es, solamente, unos u otros elementos específicos que hacen a esta o aquella fotografía, sino que es una relacionalidad múltiple y heterogénea que se inscribe espacial y temporalmente en un flujo de fuerzas materiales que en la historia del medio han adquirido ese tinte fotográfico. Lo compartido es entonces un nudo relacional de agencias materiales, un *poder-fotográfico* que se resiste

⁵⁰ Deleuze afirma que “hay una objetividad de la adjunción y de la condensación, una objetividad de las condiciones, que significa que las Ideas, al igual que los Problemas, no solo están en nuestra cabeza, sino aquí y allá, en la producción de un mundo histórico actual” (1968 [2012]: 288).

a quedar disuelto en una concepción de la fotografía solo como imagen disponible para el existente humano y sus representaciones.⁵¹

Materialmente, los elementos que otorgan la singularidad a lo fotográfico, aquellos componentes que permiten la individuación fotográfica y que se enlazan con un conjunto de determinaciones técnicas y discursivas, no responden a ningún tipo de forma identitaria preexistente. No hay un modelo previo al cual cada fotografía se ajuste, en una linealidad causal, sino que los objetos fotográficos se van conformando, y cada uno de sus compuestos se va especificando, a partir de sus relaciones, de sus mezclas y puntos de contacto. De tal modo, en tanto Idea, en los términos que aquí recupero de Deleuze, lo fotográfico escapa a la clásica estructura representacional que distingue sujeto y objeto para la cual los objetos son representaciones aprehendidas por una conciencia subjetiva o meros artefactos ajustados a un conjunto de códigos de producción y significación preestablecidos.⁵² Es así como la fotografía no es representación y tampoco es índice, símbolo o ícono en términos primarios, en la medida en que no remite a un yo esencial sino a un yo fisurado o desfundamentado.⁵³ Esto quiere decir que los artefactos fotográficos, tal como los entiendo, no son *a priori* objetos culturales destinados solamente a ser comprendidos, contemplados y apropiados por una conciencia subjetiva.⁵⁴ En ese sentido resulta posible afirmar que la Idea fotográfica, lo que hace que una fotografía sea una fotografía y no otra cosa es el conjunto de una serie de relaciones entre elementos diferenciales que escapan a una remisión directa y unidireccional del

⁵¹ Esta idea del poder-fotográfico es una reformulación a partir del poder-cosa propuesto por Jane Bennett. Esta autora menciona que la noción del poder-cosa “procura reconocer eso que se resiste a ser disuelto por completo en el medio del conocimiento humano” (2022: 36).

⁵² Roland Barthes supo señalar muy bien esto cuando en su “etapa semiológica” señaló que la fotografía era “un mensaje sin código”. Aunque al parecer el autor estaba más interesado en sostener cómo la fotografía de prensa constituía un “análogo mecánico de lo real” su idea de que la fotografía transmite “lo real literal” (1982 [2009]: 13-14) permite formular que lo que en cualquier caso expresa la fotografía es la literalidad de sus materiales que están histórica, política, económica y estéticamente determinados. Formulo que eso real literal puede estar en los mismos materiales.

⁵³ Esto no significa que la fotografía no opere en ninguna instancia bajo el régimen de la representación sino solo el hecho de que esa representación no constituye su esencia. Vale aquí recordar a Derrida cuando formula la imposibilidad de deshacernos del todo de la representación en la medida en que ésta opera incluso como un envío, en sus palabras “más allá de una clausura de la representación cuya forma no podía ser ya lineal, indivisible, circular, enciclopédica o totalizante, he intentado trazar una vía abierta a un pensamiento del envío [...]. Este envío pre-ontológico, de alguna manera, no se junta. No se junta más que dividiéndose, difiriéndose. No es originario u originariamente envío-de (envío de un ente o de algo presente que le precedería, todavía menos de un sujeto, o de un objeto por y para un sujeto). No constituye unidad y no comienza consigo mismo, aunque no haya nada presente que le preceda; no emite más que remitiendo ya, no emite más que a partir de lo otro, *de lo otro en él sin él*” (2017: 149-150). Las cursivas pertenecen al autor.

⁵⁴ Algunas de estas ideas serán desarrolladas en el capítulo 4.

sujeto productor. Y estos elementos diferenciales son, primeramente, materiales. Si tomamos por caso una copia cromogénica es posible advertir cómo esta es el resultado de una conjunción de compuestos químicos, materias orgánicas, inorgánicas y acciones físicas que operan en distintos niveles. Esto es lo que establece ciertas condiciones espacio-temporales de estos artefactos. Pero, a la vez que las copias cromogénicas funcionan como una multiplicidad de elementos interrelacionados, estos mismos elementos presentan distintos órdenes posibles. Estos pueden generar también otras actualizaciones de lo que entendemos como copias en color. Ahí se encuentran las diferencias entre distintas técnicas como las Kodachrome, Agfacolor, Minicolor, Kodacolor, Ektacolor etc.

Bajo esta óptica la fotografía no es simplemente un registro electromagnético que tiene lugar sobre un soporte fotosensible⁵⁵ sino que la génesis fotográfica y su estatuto en tanto cosa es mucho más complejo que la inscripción sobre un soporte concebido en términos de un “depósito” de imágenes.⁵⁶ Podríamos hablar de operaciones de inscripción y reinscripción constante de compuestos y sustancias de distinto tipo que operan conjuntamente en la conformación de este tipo de artefactos técnicos. La Idea fotográfica es por lo tanto un modo que me permite trazar una ontología –o siguiendo a Simondon una ontogénesis– material sobre el medio que viene a discutir con las apuestas indiciales y constructivistas que han primado en las interpretaciones de estos objetos a lo largo de su historia. Materialmente esta noción que propongo posibilita poner el acento sobre una capacidad morfogenética que subyace a un conjunto de relaciones y órdenes materiales y discursivos que hacen al anudamiento oscuro y profuso de lo fotográfico. Esta relacionalidad puede ser entendida en los términos de un plegamiento, infinitos dobleces que complican y confunden lo que se entiende como fotografía y que hace a la inesencialidad constitutiva de estos objetos.

⁵⁵ Este proceso es justamente lo que Jean-Marie Schaeffer concibe como el *arché* de la fotografía. Para este autor, siguiendo la línea de otros como Rosalind Krauss o el mismo Philippe Dubois, la imagen fotográfica puede ser concebida como “el efecto químico de una causalidad física (electromagnética), es decir, un flujo de fotones procedentes de un objeto (sea por emisión, sea por reflexión) que toca la superficie sensible” (2021: 13).

⁵⁶ Se entiende que en términos prácticos y con fines a la claridad la conservación como disciplina distinga tan claramente el soporte de la imagen, el objeto fotográfico y la información fotográfica (Lavédrine 2003; Pénichon 2013; Fuentes 2011). Para una teoría o las historias de la fotografía esta formulación es muy problemática en la medida en que no hay una clara diferenciación entre la estructura material y los sentidos contenidos en ella.

Es importante diferenciar así la Idea fotográfica de lo que la filosofía (analítica) de la fotografía ha denominado como lo “estrictamente fotográfico”. Autores como Diarmuid Costello (2017), Dominic Lopes (2016) o Paloma Artencia-Linares (2012) han discutido extensamente las posibilidades y los límites de una ontología fotográfica. Con enfoques distintos pero todos ellos enmarcados desde una perspectiva analítica estos autores trazan una geografía disímil de la comprensión del medio fotográfico desde un enfoque ontogenético –interesado en comprender el proceso fotográfico–, en algunos casos, hasta un enfoque ontológico –interesado en definir la fotografía–. En términos generales estas aproximaciones tienen como horizonte de discusión y diferenciación aquello que denominan la “teoría ortodoxa de la fotografía”. A partir de la descripción que realizan de esta teoría se evidencia cierta homogeneización de los pensamientos de autores como André Bazin, Roland Barthes y Susan Sontag, entre otros, y señalan que para estos teóricos clásicos “las imágenes fotográficas están intrínsecamente ligadas a lo real” (Artencia-Linares 2018: 61). Esta supuesta “ortodoxia” la vinculan con el automatismo y con una supuesta inmediatez de la producción fotográfica. El problema central de estas aproximaciones es que conciben la intervención agencial como una cualidad específicamente humana. Algo que, desde la tradición filosófica que recupero, no es estrictamente evidente. De hecho, los objetos fotográficos, así como todo tipo de artefacto, señala el límite de un excepcionalismo antropocéntrico entendido en términos de una prerrogativa humana para la acción y generación. Los filósofos analíticos de la fotografía cuestionan con sus matices la ortodoxia de la teoría fotográfica, pero formulan una nueva ortodoxia en torno a la condición electromagnética y fotónica –la luz– que interviene en el proceso fotográfico.⁵⁷ Lo que llama la atención es que estos autores no hayan podido advertir, la mayor de las veces, la multiplicidad material y relacional que interviene en el proceso y las prácticas fotográficas, así como en cada una de las fotos

⁵⁷ Artencia-Linares entiende, por ejemplo, que la representación por medios estrictamente fotográficos refiere a “cualquier acción o técnica llevada a cabo teniendo lugar durante la producción de la imagen, incluyendo las etapas de transducción o registro, que consistan solo en la explotación, manipulación o control de la incidencia de luz en, o su interacción con, un material fotosensible” (2012: 22). Por su parte Dominic Lopes afirma que “una fotografía es el resultado en forma de imagen [*image output*] de un proceso productor de marcas que toma como insumo [*input*] un evento electro-químico que registra información de una imagen de luz de una escena pro-fotográfica” (2016: 81). A esto se suma la reformulación de Diarmuid Costello quién afirma que “un ítem es una fotografía si y solo si es una imagen que es el producto de un proceso fotográfico donde el proceso fotográfico incluye (1) un evento fotográfico, así como (2) procesos para la producción de imágenes” (2017: 88).

existentes, a la vez que es sugerente que les pese tanto afrontar la inesencialidad de este tipo de artefactos.

La Idea fotográfica constituye entonces una fuerza que abre una configuración espacio-temporal en la cual se determinan los distintos tipos de fotografías. Esta Idea no es ninguna foto en particular sino justamente aquello que permite la individuación de cada artefacto fotográfico; una fuerza de articulación material conjunta. En la tradición de los nuevos materialismos el trabajo que Jane Bennett desarrolla a partir de la noción china de *Shi*,⁵⁸ aquello que permite, en un ejercicio comparativo, explicitar de qué se trata la Idea fotográfica. Según Bennett “el *shi* de un ensamblaje es vibratorio; es el talante o el estilo de un todo abierto en el cual a lo largo del tiempo no solo varía la cantidad de miembros, sino que también los propios miembros experimentan transformaciones internas” (2022: 91). Ese todo abierto que constituye un talante en el cual se inscriben los artefactos fotográficos particulares es justamente la Idea fotográfica. Pero es necesario señalar que esta Idea fotográfica es material por excelencia. No se trata de una mera abstracción intelectual, es, concretamente, aquella realidad pre-individual que hace posible la concreción de procesos fotográficos particulares, lo que moviliza, de acuerdo con mi propuesta, las individuaciones fotográficas. Propongo entonces pensar la Idea fotográfica como un movimiento por medio del cual se producen las singularidades fotográficas, es decir, cada una de las fotografías que se construyen de acuerdo a una serie de encuentros materiales contingentes que generan, técnica, física, química y discursivamente un artefacto fotográfico. La Idea es lo que posibilita entonces la singularización de las fotografías y se trata, al seguir la apuesta ontológica de Jean-Luc Nancy, de un *ser singular plural*. Esta formulación quiere decir que no hay una esencia única (de la fotografía), y esto me interesa destacarlo una y otra vez en la medida en que no es posible totalizar este tipo de artefactos técnicos. En las palabras de Nancy:

Ser singular plural quiere decir: la esencia del ser es, y sólo es, como *co-esencia*. Pero una co-esencia, o el *ser-con* —el ser-con-varios— apunta a su vez a la esencia del co-, o incluso, y más bien, el co- (el *cum*) mismo en posición o a la manera de esencia. Una co-esencialidad, en efecto, no puede consistir en un conjunto

⁵⁸ Para un pormenorizado análisis de la noción china de “shi” o “che” ver el trabajo del filósofo François Jullien *La propensión de las cosas. Para una historia de la eficacia en China* (2000).

de esencias donde quedaría por determinar la esencia del conjunto como tal: con relación a éste, las esencias reunidas tendrían que ser accidentes (2006a: 46).

La Idea fotográfica es entonces esa relacionalidad que se manifiesta en los accidentes fotográficos. El color, la textura, el peso, lo visible y lo invisible de las capas superpuestas en su estructura material. La fotografía es de ese modo un *ser-con* materialmente constituido, compuesto y ensamblado. Esto resulta evidente si tomamos por caso un proceso fotográfico como el instantáneo. Denominado también como impresión interna por difusión de colorantes –Polaroids– estas fotografías están compuestas por un negativo conformado a su vez por un soporte de poliéster, un revelador de colorante cian, una emulsión sensible al rojo, un espaciador, un revelador de colorante magenta, una emulsión sensible al verde, un espaciador, un revelador de colorante amarillo (que a su vez actúa como filtro), una emulsión sensible al azul y una capa antiabrasiva. Por su parte el componente positivo, unido al negativo, está compuesto por la denominada capa receptora de imagen, la capa de sincronización, la capa de ácido polimérico y una capa superior de poliéster transparente. Entre estas dos capas se encuentra la vaina de reactivos.⁵⁹

¿Qué nos dice esta extensa lista de componentes y capas que conforman una fotografía? ¿Es acaso una simple descripción técnica que pretende un determinismo fáctico de los objetos fotográficos? La composición de una Polaroid, como las que analizaré en capítulos posteriores, cuenta con, al menos, 15 capas en su estructura. Se requieren, por lo menos, 15 variaciones diferenciales que permitan que una polaroid exista, pero más que esas variaciones hay un conjunto indefinido de pliegues que acontecen a niveles micro que posibilitan, simultáneamente, que otras operaciones tengan lugar. Lo que me interesa rescatar de esta lista es un llamado a la atención, un reparar en que los artefactos fotográficos no son solo la imagen que vemos y que nos evoca algo, sino que se trata de este cuerpo compuesto, comprendido por un *ser-con* materialmente profuso y múltiple. La lista no es por lo tanto una simple descripción técnica sino un horizonte múltiple de variaciones diferenciadas que, en un encuentro fortuito, configuran una fotografía.

⁵⁹ Una descripción pormenorizada de un gran número de procesos fotográficos se encuentra en la página del Image Permanence Institute (RIT). <http://www.graphicsatlas.org/>

En función de lo mencionado es que puedo afirmar que hay una determinación material de las fotografías y que esa determinación no se reduce al resultado fotográfico sino al proceso productivo, a una forma del hacer material que excede toda voluntad individual. La Idea fotográfica permite entonces dar cuenta de la variedad de relaciones diferenciales y los distintos puntos y distribuciones singulares que coexisten en aquello que entendemos como el objeto fotográfico. Las fotografías se producen así en varios órdenes que tienen la particularidad de estar materialmente constituidos por diversos elementos, pero una cuestión central está vinculada a la manera en que estos elementos se distribuyen espacial y temporalmente. El proceso de individuación fotográfico sería de tal modo un conjunto de movimientos espacio-temporales “que dramatizan o actualizan una estructura inextensa, irrepresentable, diferencial o virtual, definida por una distribución de puntos singulares” (Santaya 2021: 3). En la actualización o el modo de encarnación efectiva que tienen las fotografías se advierte por eso un proceso expresivo de los materiales y las técnicas que se espacializa en un conjunto de pliegues estratificados e interrelacionados en los cuales se constituye una topología fotográfica escasamente señalada en los estudios sobre el medio. Es a partir de estos pliegues materiales que se conforma una fisicalidad fotográfica activa y en transformación constante.

La idea fotográfica me permite formular una ontología material y relacional de la fotografía y, esta ontología comprende a la materia en términos de una vitalidad no reductible a un contexto histórico cultural. Los elementos que componen cada objeto fotográfico son por lo tanto entidades que no se agotan en los sentidos que le atribuye una semiótica, sino que cuentan por sí mismos en la medida en que producen efectos y poseen una fuerza activa que resiste al significado, a la comunicabilidad y a la inteligibilidad. Me interesa considerar las materias fotográficas en los términos propuestos por Jane Bennett de una vitalidad inherente,⁶⁰ una materia vibrante que cuenta con un momento de independencia respecto de la subjetividad humana (2022: 36). Esta ontología me permite volver a pensar una serie de artefactos fotográficos que desafían los órdenes de la representación y se inscriben en un poder expresivo y sensible de los materiales. La materialidad fotográfica expresa de este modo, aunque no acabadamente, esta ontología, y se centra no solo en aquellas cualidades visibles de los objetos sino también en aquellas

⁶⁰ Existe una extensa bibliografía que formula la vitalidad de la materia. Algunos de estos trabajos son aquellos que se inscriben en la corriente denominada *New Materialism* o Neo-materialismos que ha sido relevante en los abordajes filosóficos, éticos, políticos y estéticos de la última década. Ver por ejemplo Coole y Frost (2010); Witzgall (2014); Palacio (2018).

invisibles, imperceptibles para nuestros códigos de interpretación, descripción e intelección de los objetos fotográficos. Este tipo de materialidad presenta así una especie de límite epistemológico a la comprensión de estos artefactos, pero, a riesgo de ni siquiera intentarlo, deseo recorrer, sin certeza alguna, los caminos de un posible encuentro o un modo de pensamiento con la fotografía en el cual aquello que la hace posible, en tanto cosa material en el mundo, cuente para algo. Esta perspectiva considera el carácter agencial de la materia, su condición activa, su capacidad intrínseca de auto-transformación y auto-organización. Esto no significa una especie de autonomía individualista, sino que, partiendo de la capacidad productiva de la materia, se evidencia que ésta no es un elemento inerte a la espera de una fuerza formativa externa. En otros términos, esta concepción de las materias fotográficas se riñe con un hilemorfismo que opone materia a forma y para el cual ese poder formante es exterior a la propia materia.⁶¹

Las materias fotográficas son, desde esta perspectiva, emergentes; generan cualidades en las fotografías que dependen de sus propias características y condiciones físicas, químicas e históricas. De este modo los materiales determinan así gran parte de las condiciones estéticas de los artefactos fotográficos y trastocan, en gran medida, los esfuerzos de control y estabilización de estos objetos.⁶² Las materias fotográficas cuentan para algo y lo hacen a partir de una cooperación o interdependencia constitutiva. Cada fotografía podría concebirse como un ensamblaje de actores de distinto tipo. Las cualidades fotográficas se generan y ocurren entre esos actores que son, a su vez, elementos materiales. Pero esos vínculos tejidos entre la gelatina, el sulfato de sodio, el metol o las fibras de los papeles con los distintos discursos que se han construido sobre el medio fotográfico, no suponen que cada uno de estos elementos pre-existen a su relación fotográfica, como entidades claramente definibles, sino que cada uno de estos compuestos se termina de definir, en términos fotográficos, a partir de un tipo enredo o inseparabilidad que Karen Barad ha definido como una *intra-acción* material o una intra-actividad dinámica y contingente que posibilita la diferenciación de relacionalidades

⁶¹ Desde Aristóteles el hilemorfismo es formulado como una doctrina que se extiende a lo largo de los siglos. En su *Física* este filósofo griego pone en evidencia la oposición y el predominio de la forma sobre la materia: “Y puesto que la naturaleza puede entenderse como materia y como forma, y puesto que esta última es el fin, mientras que todo lo demás está en función del fin, la forma tiene que ser causa como causa final” (*Física* 8-30).

⁶² El término estabilización es ampliamente desarrollado en la conservación fotográfica. Ver por ejemplo la definición que da Juan Carlos Valdez Marín: “Acción y efecto de restituir la firmeza dimensional de una pieza fotográfica dañada físicamente” (2001: 13).

específicas (2007: 353). Desde este punto de partida las ideas que tenemos sobre la fotografía, su condición de registro o herramienta de la memoria, objeto artístico, documento etc., son también parte de esas discursividades imbricadas en la materialidad fotográfica. Aquí las prácticas fotográficas juegan un rol fundamental en la medida en que las acciones que los fotógrafos ejecutan con los compuestos fotográficos son también parte, aunque no la única, de la generación de estos objetos.

1.3. Los pliegues de la superficie

La fotografía es pura superficie. Es la literalidad de la superficie lo que se expresa, se expone, se manifiesta y comparece materialmente. El ser fotográfico es por lo tanto el ser superficie y, como afirma Flusser, sus significados se encuentran ahí, topológicamente anudados en una estructura material compleja que tiene como particularidad el estar plegada de modo inminente en cada objeto fotográfico. Esto revela el hecho de que la fotografía, en tanto superficie, es densamente profunda y será necesario intentar describir esos pliegues fotográficos para poder dar cuenta del modo a partir del cual una fotografía puede ser concebida desde su dimensión material. Esa profundidad es la condición física que hace a los artefactos fotográficos y no supone ningún tipo de metaforicidad en términos fácticos sino que hace al hecho de las fotografías como artefactos materiales. Para advertir esa condición material de los objetos fotográficos considero que es necesario, como afirma Étienne Souriau, “evitar ante todo [...] concebir al fenómeno como fenómeno *de* algo o *para* alguien” (1943 [2017]: 139-140). La materialidad fotográfica, en tanto modo de existencia relacional, se sostiene por ella misma en cada artefacto fotográfico y es en la superficie singular de estos objetos donde se encuentra una pluralidad de torsiones, movimientos, enunciaciones, modos de hacer y ejecutar que se encuentran contenidos en dichos artefactos. La composición de las fotografías es por lo tanto siempre variable, por momentos se agitan, por momentos parecieran encontrarse más estables esos elementos que la conforman. Las entidades de una fotografía se encuentran entonces plegadas y re-plegadas unas con otras, envueltas en una superficie porosa, larga, ancha y profunda que hace a toda extensión fotográfica. Si se utiliza la formulación propuesta por Jean-Luc Nancy, es un cuerpo “lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de él mismo: eso es todo lo que él es” (2016: 105). Fibras, colorantes, reveladores, detenedores, emulsiones, metales, cristales entre otros mucho más, son esos otros cuerpos

fotográficos, habitados por sustancias y partículas de distinto orden que conforman esa extensión fotográfica, esa superficie literalmente material. Eso que se denomina el medio fotográfico es por lo tanto una materialidad espacial y temporalmente constituida, aquello que Jussi Parikka ha referido en términos de una “geología de los medios” para el caso de la cultura medial, entendida como una cultura técnica de máquinas, procesos tecnológicos, pantallas, redes, etc. Al igual que Parikka a mi me interesa “rastrear los elementos químicos, metálicos y minerales” (2021: 29)⁶³ que conforman un conjunto acotado de fotografías, pero previo a este señalamiento, mi propósito en este capítulo es poner de relieve cómo se configura un ensamblaje fotográfico material a partir de una serie de dobleces y variaciones que involucran a estos elementos. Me interesa por lo tanto destacar y poner el acento en la condición diferencial y reacional de lo que se configura espacial y temporalmente como fotografía.

En su trabajo sobre Leibniz y el Barroco, *Le pli*, Deleuze formula la imagen de “un tejido o una hoja de papel que se divide en pliegues hasta el infinito o se descompone en movimientos curvos, cada uno de los cuales está determinado por el entorno consistente o conspirante” (1988 [2014]: 14). Me interesa considerar a los artefactos fotográficos desde esta caracterización. La fotografía, en su consideración como imagen, ha perdido en las aproximaciones al medio su carácter material. La pulsión referencial que ha signado los estudios de estos objetos y la lógica de la representación a partir de la cual se ha caracterizado su modo de existencia en los distintos discursos, han olvidado su consistencia material insoslayable. La manera en como las fotografías están hechas, los procesos técnicos, los materiales involucrados y los modos de hacer multiagenciales han sido resignados en los estudios fotográficos en favor de aquello que las fotografías muestran, cuentan, reproducen, eviencian y comunican. Pero ¿cómo está constituido ese cuerpo material que nos interpela? ¿qué tipo de agencias se ven involucradas en las operaciones de conformación fotográfica? y ¿de qué modo, qué vectores y cuáles direccionalidades adquieren los compuestos materiales y los procedimientos técnicos que entran en un juego permanente sobre dicha superficie?

⁶³ El objetivo de Parikka consiste en rastrear estos materiales para ampliar “las nociones tradicionales de materialismo de los medios a una agenda de intereses ambientales y ecológicos” (2021: 29). Esta empresa propuesta por el autor es una alternativa necesaria, seductora y urgente para los estudios fotográficos, no obstante, exceden el camino propuesto en esta tesis. Algunos trabajos recientes emprenden esta dirección como por ejemplo *Capitalism and the camera* de Kevin Coleman y Daniel James (2021); “Ecologías políticas. Fotografía en crisis” de Geoffrey Batchen (2022) y “Luz escrita hoy. Materia, programa, código” de Laura González-Flores (2022).

Los objetos fotográficos son por lo tanto el resultado de un proceso de individuación por medio del cual tienen lugar una serie de plegamientos materiales. Las distintas partículas que componen una fotografía –celulosa, polímeros, metol, sulfito de sodio, hidroquinona, carbonato de sodio, ácido sulfúrico etc.– ejecutan, en su energética inherente, una serie de torsiones específicas que devienen en dobleces, capas o estratos contenidos en el sistema complejo de interacciones que es una foto. La energía de la materia orgánica e inorgánica que compone a los artefactos funciona como un *resorte*, el cual “no solo habla de la división infinita de las partes, sino de la progresividad en la adquisición y la pérdida de movimientos, sin dejar de realizar la conservación de la fuerza” (Deleuze 1988 [2014]: 15). Esto muestra a los objetos fotográficos como artefactos vitales, objetos con una fuerza y una energía material que se tensa y destensa, se contrae y se dilata se comprime y explota (Deleuze 1988 [2014]: 15). La conservación fotográfica advierte, de primera mano, lo que implica un vitalismo fotográfico que esta a merced de las condiciones medioambientales en las cuales los objetos fotográficos se encuentran. La teoría fotográfica, desde un enfoque materialista, no puede por lo tanto hacer caso omiso a una interdisciplina en la cual los cruces entre los saberes en torno a la fotografía sean puestos en relación. Es así como al atender a las transformaciones materiales de los objetos fotográficos y a su composición material advertimos que no hay un solo principio fundante de la fotografía –como gran parte de las teorías del índice lo ha sugerido– sino que los objetos fotográficos están configurados por diversos organismos, minerales, sustancias, fuerzas, eventos, acciones y afectos enredados en cada una de las fotografías.

Retomemos: un artefacto fotográfico existe como una organización confederada de agencias y modos de actuar que nos invita a ver, sentir y relacionarnos de otro modo con dichos objetos. El foco de esta aproximación está puesto en las propiedades de los materiales fotográficos en la medida en que, como afirma Tim Ingold estos “no constituyen atributos fijos de la materia, sino que son procesuales y relacionales” (2013: 19). Un claro ejemplo se puede señalar con la hidroquinona como compuesto orgánico presente en los reveladores fotográficos. Este agente tiene la capacidad de transformar la energía electromagnética adherida al papel fotográfico en algo visible para el ojo humano. Es por la potencialidad, la fuerza, la capacidad de acción y transformación de este

componente que podemos percibir lo que se suele denominar “la imagen latente”.⁶⁴ La acción de la hidroquinona constituye entonces esa fuerza física, en términos empíricos, una intensidad expresiva que genera una torsión material y significativa en cada artefacto fotográfico. Esta hidroquinona está en el interior de cada objeto fotográfico analógico y, sin embargo, paradójicamente, se muestra y se esconde. Este particular funcionamiento de un compuesto orgánico como éste funciona de manera muy similar a otros compuestos inorgánicos que hacen a los cuerpos fotográficos. De este modo, a partir de la hidroquinona se configura una de las características centrales de los objetos fotográficos según una perspectiva convencional que les exige mostrar o dejar ver algo.

Los pliegues de la superficie fotográfica se componen a partir de “singularidades intrínsecas” (Deleuze 1988 [2014]: 25), inflexiones por medio de las cuales se va generando una morfología o una fisonomía fotográfica. Si tomamos como ejemplo el proceso llamado de absorción de colorantes, extensamente en uso desde mediados del siglo XX, advertimos una serie de inflexiones que transforman, generan variaciones y conforman, en un proceso continuo, las fotografías a color como las Flexichrome. El elemento central de este proceso fotográfico es un material denominado gelatina dicromada. En tanto compuesto orgánico e inorgánico⁶⁵ este material posibilita toda la conformación de este tipo de artefactos fotográficos en color por medio de una doble operación de absorción y liberación de colorantes sintéticos.⁶⁶ Cada acción de retención y combinación de los negativos color se da por una serie de movimientos, implicaciones o pliegues en los cuales se expresan, relacionamente, las fuerzas minerales y orgánicas que generan los colores en dicho proceso. Los pliegues fotográficos son por lo tanto aquellas instancias procesuales y materiales en las cuales cada material efectivo en una fotografía se articula con esa instancia de inscripción espacial y temporal que caractericé en el apartado anterior como la Idea Fotográfica. La gelatina dicromada es por eso el elemento por medio del cual las fotografías Flexichrome se explican, adquieren sus cualidades como un tipo de proceso fotográfico diferente de otros.

⁶⁴ Bertrand Lavédrine afirma que la imagen latente es “una imagen invisible al ojo, formada en un nivel atómico luego de una breve exposición a la luz de una superficie fotosensible. La imagen se hace visible luego del revelado” (2003: 254). La traducción es propia.

⁶⁵ Afirmando que se trata de un material orgánico e inorgánico en la medida en que combina una proteína orgánica, como es el caso de la gelatina, y un compuesto como el dicromato de potasio que contiene un mineral inorgánico como la halita (sal).

⁶⁶ Sylvie Pénichon señala que este proceso de imbibición de colorantes –Dye Imbibition Processes– no se desarrolló hasta los avances en colorantes sintéticos que tuvieron lugar a principios del Siglo XX (2013: 126).

La superficie fotográfica opera como una arquitectura, un lugar en donde habita el mundo material fotográfico y dónde tienen lugar un conjunto de mediaciones y proyecciones⁶⁷ en las cuales se materializan distintos procesos temporales y operaciones estéticas. Me interesa pensar en estos términos la condición de la fotografía como superficie, una superficie en tensión, cinética y vital en la cual las materias performan sus propios procesos generativos. Para Giuliana Bruno la superficie constituye ese plano en el cual se expresan los afectos y se vehiculizan los movimientos de una emoción que a su vez imprime una profundidad háptica (2014: 5) a las fotografías. Este modo de entender la profundidad de la superficie fotográfica trastoca, radicalmente, la noción que tenemos de lo que es un soporte fotográfico, y, en términos generales, de lo que es una fotografía. Cuando consideramos la fotografía como un conjunto de planos superpuestos, o como una serie de pliegues continuos, la imagen mental que tenemos de una fotografía se ve radicalmente modificada. La percepción nos muestra a la fotografía como un único plano bidimensional en el cual se muestran una serie de planos y líneas que constituyen, a través de la lógica representativa y gestaltica, lo que entendemos como la imagen fotográfica. Pero esta percepción se basa sobre un proceso de cajanegrización que nos impide acceder, en una primera aproximación, a las operaciones de individuación material y técnica por medio de las cuales se configura un artefacto fotográfico. Flusser advirtió el ocultamiento del modo a partir del cual la fotografía se produce material y técnicamente. Esto lo entendió en los términos de un programa o un metaprograma contenido a la manera de un conjunto de *black-boxes* que no se pueden desentrañar (2014: 76).⁶⁸ Este movimiento que lleva hacia una ininteligibilidad de los procesos de producción fotográfica es también entendido en términos de una mediación técnica que Bruno Latour define como “cajanegrización reversible” (2001: 220). Para el autor cada uno de los componentes que hace a un ensamblaje –en mi caso un ensamblaje fotográfico– contiene una caja negra que “es en sí misma una caja negra llena de elementos”. De este modo continúa diciendo

⁶⁷ Giuliana Bruno ha desarrollado un pormenorizado y sugerente trabajo en torno a la superficie como el lugar de una manifestación material y estética (2014).

⁶⁸ Hay una extensa red de intereses que para Flusser configuran los programas de las fotografías como objetos de la industria. De ese modo señala: “la fotografías deberían ser descifradas como expresión de los intereses ocultos de los detentores del poder: de los intereses de los accionarios de Kodak, de los propietarios de las agencias de publicidad, de los maquinadores de intrigas tras el parque industrial norteamericano, incluso de los intereses de todo el complejo ideológico, militar e industrial norteamericano. Una vez develados estos intereses, quedarían descifradas cada foto y el universo fotográfico entero” (2014: 76). En *El universo de las imágenes técnicas* el autor menciona algo similar cuando sostiene que: “las imágenes técnicas significan programas. Son proyecciones que parten de programas y buscan programar a sus receptores” (2015: 77).

que: “la mayoría de estas entidades están ahora sentadas en silencio, como si no existieran, invisibles, transparentes, mudas, aportando su fuerza y su acción a la escena presente desde un pasado con vaya usted a saber cuántos millones de años de antigüedad” (2001: 221). Los materiales, su acción y variación, su capacidad de producir los sentidos fotográficos están en silencio y han sido también silenciados en un mapa antropocéntrico de aproximación a este tipo de artefactos –algo que ha ocurrido con el resto de los materiales que entendemos como culturales. Mencionar la acción de los pliegues fotográficos como algo que ocurre al interior de la superficie de estos objetos es por eso, simplemente, un punto de partida que pretende reducir, apenas un poco, nuestro gran desconocimiento del mundo material y vital contenido en estos artefactos.

Los materiales fotográficos no adquieren por lo tanto una forma que los convierte en fotografía sino que son “una modulación temporal que implica tanto una puesta en variación continua de la materia como un desarrollo continuo de la forma” (Deleuze 1988 [2014]: 30). De este modo aquello que entendemos como una forma fotográfica no es algo acabado de una vez y para siempre, no responde a un *eidos* jerárquicamente superior e inmutable, sino que se trata de una morfología cambiante por medio de la variación constante de las relaciones entre materiales. Si lo pensamos particularmente en una fotografía vemos como, por ejemplo, los amarillamientos, las abraziones o los espejos de plata, en el caso de los procesos de gelatina de plata, alteran de manera radical la estructura general de un artefacto fotográfico, sus posibles sentidos, dataciones o inscripciones históricas. Todo aquello que percibimos al ver y tocar una foto es una condición cualitativa de ese objeto, son características –como el grano, los colores, la textura del papel, el peso etc.– siempre flexibles que se dan a través de las modulaciones que tiene ese objeto durante el proceso de individuación o encarnación material.

Las variaciones materiales que dan como resultado los pliegues al interior de una fotografía manifiestan así una capacidad organizativa y generativa inherente a cada complejo multielemental que se estructura en un objeto fotográfico. En ese sentido me interesa proponer y señalar que los materiales fotográficos cuentan con una capacidad auto-organizativa por medio de la cual se generan ciertas modulaciones y no otras. Un modo evidente a partir del cual se puede advertir esa capacidad auto-organizativa se encuentra en lo que la conservación denomina el deterioro fotográfico. Los síntomas del deterioro, que podrían desatarse desde el mismo momento de producción de una foto, manifiestan el modo a partir del cual se transforma la fotografía. Desvanecimiento de lo que se llama la imagen, aquel elemento reconocible en un objeto fotográfico,

ennegrecimientos, oxidaciones, roturas, manchas entre otros indicios de transformación material evidencian la acción y moción constitutiva de las fotografías. Cuando formulo esta idea de una capacidad inherente de los materiales de ordenarse, distribuirse, enlazarse, mezclarse, deteriorarse a sí mismos o en sí mismos, me refiero a que los materiales fotográficos cuentan con una capacidad “autopoiética”⁶⁹ que expresa la “creatividad inherente de la materia” de transformar y transformarse por medio de un tejido de relaciones colaborativas; otro modo de entender la relacionalidad diferencial que hay en cada artefacto fotográfico. Son los materiales atravesados por sus condiciones históricas, económicas, técnicas y biológicas de existencia los que alteran, inesperadamente, la estructura general de una foto.

Los cambios que acontecen en la superficie fotográfica exponen así los modos colaborativos que en efecto producen las fotografías como modos de existencia sensible. Y estas variaciones que he formulado como pliegues muestran de qué manera la distinción entre el interior del objeto fotográfico y un supuesto “afuera” resulta inconducente. El movimiento y la transformación inherente a los materiales fotográficos pone en evidencia cómo el “adentro” de estos objetos es una operación del “afuera”. Un “afuera” que podría entenderse en los términos propuestos por Bennett de un *a-fuera* como una fuerza o una “dimensión de la materia irreductiblemente extraña” (2022: 35). Una tenacidad de los propios materiales y su propio poder productivo. Eso que entendemos como el “afuera”, en términos convencionales –el contexto sociocultural,

⁶⁹ En relación con la noción de autopoiesis existe una extensa bibliografía que bien me permitiría formular que el caso de las co-operaciones entre los materiales fotográficos está más vinculado con una fuerza simpoiética tal como Donna Haraway la ha formulado para los mundos arte-ciencia en la clave propuesta por la bióloga Lynn Margulis. Haraway sostiene que “Los sistemas autopoiéticos son interesantísimos: atestiguan la historia de la cibernética y las ciencias de la información. Pero no son buenos modelos para mundos vivos y agonizantes y sus bichos. Los sistemas autopoiéticos no son cerrados, esféricos, deterministas ni teleológicos, aun así no son modelos suficientemente buenos para el mundo SF mortal” (2019: 63). No obstante, considero que, para el caso específico de la hipótesis que deseo sostener en esta tesis y con el propósito de poner de relieve la singularidad material de las fotografías, la noción propuesta por Humberto Maturana y Francisco Varela (1994; 2003) de “autopoiesis” –para caracterizar la organización de los sistemas vivos– resulta sugerente. Me interesa subrayar la autonomía material que opera en los artefactos fotográficos no por defender cierta individualidad –tal como lo hacen los autores *De máquinas y seres vivos*– sino porque considero que el acento, por lo menos en una primera aproximación, en la autonomía de la materia es necesaria para el caso de los objetos considerados como “materiales culturales”. Hay una extensa bibliografía que permite ampliar estos tópicos y problematizar las nociones de autopoiesis y simpoiesis como por ejemplo los artículos de Darío Rodríguez y Javier Torres “Autopoiesis, la unidad de una diferencia: Luhmann y Maturana” (2003) o el conocido texto de Scott F. Gilbert, Jan Sapp y Alfred I. Tauber “A symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals” (2012).

económico, estético, político, discursivo— está en el adentro; o, mejor dicho, la separación entre un adentro y un afuera deja de tener sentido.⁷⁰

La propiedad de elaboración, configuración o producción de las propias fotografías puede ser entendida, por lo dicho hasta aquí, en términos de cierta independencia fotográfica respecto de las circunstancias sociales en una versión sociológica que considera lo social como algo exterior o contenedor de los objetos fotográficos. Si partimos de la idea de Bruno Latour de que “todo artefacto posee su propio guion y ejerce su potencial capacidad para agarrar al que pasa junto a él y obligarle a desempeñar alguno de los papeles de su libreto” (2001: 211) podemos advertir un movimiento en el cual es el mismo artefacto (fotográfico) el que moviliza las dinámicas sociales por medio de una acción material. Esta acción, o mediación, que acontece en los propios materiales y sus relaciones con la técnica; evidencia que las fotografías están constituidas gracias a “ese punto ciego en el que la materia y la sociedad intercambian sus propiedades” (Latour 2001: 227).

Los pliegues que acontecen sobre la superficie fotográfica son por lo tanto aquellas instancias de mediación técnica y material por medio de las cuales se componen fuerzas que explican la generación, la acción y los sentidos fotográficos. Esa acción, esos movimientos interiores no constituyen una propiedad, un deseo o una intención del fotógrafo sino que son atribuibles a una *asociación* de actantes que articulan,⁷¹ enlazan y mezclan los componentes y las instancias necesarias que generen un ensamblaje fotográfico —una fotografía. Los fotógrafos o artistas son así el resultado de este encadenamiento material que se ve también alterado, modificado y transformado por su participación. La alianza material, social o subjetiva —si por subjetiva entendemos el modo de lo humano— genera la especificidad a partir de la cual se configuran los sentidos fotográficos. Una especificidad semiótica que parte de los propios materiales y su capacidad de configurar mundos (Colectiva Materia 2021: s/p). Esto es justamente lo que Gabriela Siracusano propone al formular que la agencia de una imagen surge “cuando su propia materialidad no solo sigue el sentido sino que lo construye” (2019: s/p). Los

⁷⁰ No me interesa con esto plantear una totalidad inmóvil o un sistema holístico en la fotografía en donde la totalidad sea más importante que sus partes. Ver capítulo 6.

⁷¹ A decir de la articulación Latour señala que “este término ocupa el espacio vacío que deja la dicotomía del objeto y el sujeto, o, lo que es lo mismo, la dicotomía entre el mundo externo y la mente. La articulación no es una propiedad del habla humana sino una propiedad ontológica del universo. La cuestión ya no se reduce a saber si las afirmaciones se refieren o no a un estado de cosas, sino que se limita únicamente a determinar si las proposiciones están bien articuladas o no” (2001: 362).

pliegues, que son inherentes a los cuerpos fotográficos, son los modos de operación y acción a partir de los cuales los materiales fotográficos construyen los sentidos de estos artefactos y es por ellos y a partir de ellos que la fotografía cobra carnadura.

Es posible entonces entender que la superficie fotográfica opera como una *mall*a sensible (Ingold 2015; Billi 2018) configurada por medio de la potencia de actuar de los propios materiales que hacen a las fotografías. Esta malla se hunde en una profundidad de entrelazamiento de elementos –seres de distinto tipo; “meandros de la materialidad” (Siracusano 2019)– que operan por correspondencias, tensiones, encuentros, desencuentros y combinaciones que evidencian una co-constitución de tipo artefactual.⁷² En tanto superficie infinitamente plegada las fotografías son objetos en proceso permanente, son *redes* en un *continuum* de transformación y movimiento constante que altera la homogeneidad de los objetos fotográficos.⁷³ Es justamente por esto que el paradigma de la reproductibilidad debería ser repensado a la luz de la constitución material que varía de fotografía en fotografía por lo menos en algunos elementos, movimientos, desplazamientos o alteraciones que se expresan en la misma superficie. Este recorrido permite señalar que la superficie fotográfica puede ser entendida en términos de una complejidad, en la medida en que en ella irrumpen simultáneamente, innumerables variables enlazadas de manera no lineal sino por medio de una “dinámica turbulenta y autocatalítica” (DeLanda 2017: 59). Lo que se manifiesta aquí es la capacidad de los propios materiales fotográficos de afectar y ser afectados –sensibilizar o ser sensibilizados en un vocabulario fotográfico. Esa capacidad de acción y reacción de los propios materiales fotográficos, como cosas que producen efectos y sentidos (Bennett 2022: 17), se trama en los dobleces interiores que conforman estos objetos.

En los términos propuestos por Georges Didi-Huberman, en su texto “Antropomorfismo y desemejanza”, la superficie fotográfica y las variaciones que en ella tienen lugar manifiesta la dimensión actuante y “dinámica, que *obra* una imagen, que cristaliza en ella lo mismo que la inquieta sin descanso” (2010: 77). El objeto fotográfico es el que obra y, el que al mismo tiempo cristaliza, inquieta sin descanso. La superficie de la fotografía es por lo tanto aquello que se encuentra inquieto y también aquello que

⁷² Sobre la concepción de la fotografía como artefactualidad me voy a detener en el capítulo 4.

⁷³ Me interesa conjugar, salvando las distancias, las nociones de *mall*a y *red* que provienen de distintas elaboraciones teóricas y apuntan a una discusión al interior del denominado “giro ontológico” en la Antropología. Ver por ejemplo el artículo de Sebastián M. Muñoz “Un diálogo entre la red de Bruno Latour y la malla de Tim Ingold cruzado por la experiencia” (2021).

inquieta, lo móvil, estremecedor, confuso y a la vez claro, ese lugar de la “inmersión en el fondo” –como sostenía Benjamin– y ese lugar de “nacimiento desde el fondo” (Didi-Huberman 2014: 77). La superficie es el lugar de la presencia, de la eficacia, de la agencia, de la singularidad, de la operatoria, de la ontogénesis y de la ontología fotográfica. De ahí surge su figurabilidad y su poder imaginativo su condición de proceso antes que de resultado. Como afirma Didi-Huberman:

no hay imagen sin imaginación, ni forma sin formación, no hay *Bild* sin *Bildung*. No ha de extrañarnos que los grandes pensadores de la forma y la imagen [y yo agregaría de los materiales]–desde los antiguos pintpores chinos hasta Paul Klee o Hans Bellmer– nos hablen de ello como de procesos y no como estasis, como actos y no como cosas (2015: 19)

Atender a los pliegues de la superficie significa, por lo tanto, considerar esos movimientos, acciones y mediaciones de cada una de las fotografías existentes. Esos pliegues son los gestos más que humanos –o no-humanos– que hacen que un artefacto fotográfico sea posible y lo que, paradójicamente, permite que venga a nuestro encuentro.

1.4. El *subjectil* fotográfico y la elevación de la materia

Hasta el momento señalé la posibilidad de pensar materialmente lo fotográfico, a partir de la noción de la Idea fotográfica y puse en evidencia cómo esta singularidad de la fotografía, entendida desde su fisicalidad, es algo que se puede encontrar leyendo e interpretando de otro modo los textos de la tradición de la teoría fotográfica. A su vez, puse de relieve la capacidad auto-organizativa (DeLanda 2017: 47) de los materiales y la expresividad que las materias fotográficas tienen en tanto afecto; en tanto fuerza de movimiento inherente a cada uno de los compuestos fotográficos. También formulé cómo hay una suerte de inmanentismo fotográfico en el cual resulta necesario explicitar que todas las acciones y sentidos se encuentran contenidos en el mismo objeto fotográfico y en aquello que caractericé como una superficie densamente profunda y profusa, a partir de una serie de pliegues y repliegues que dan cuenta de las variciones materiales producidas en cada fotografía. Pero toda esta caracterización de los artefactos fotográficos solo puede ser entendida a partir de una consideración de la superficie como algo que se eleva, que está en movimiento, que se encuentra perforada y que es, ella misma, el lugar de surgimiento de aquello que denominamos fotografía. Las fotografías nos enfrentan –

como las pinturas, los dibujos, el cine y los grabados, entre otras.— a aquello que Jacques Derrida denominó una “topografía de lo superficial” (2013: 251), una topografía de lo profundo material en la cual la historia y teoría fotográfica apenas han reparado. En otras palabras, podríamos decir que la materialidad fotográfica es aquello que se esconde en todo artefacto fotográfico,

lo que permanece escondido en el fondo, incluso en el sin-fondo o en los bajos fondos (escondido debajo, ocultado por debajo, guardado, salvado o inhumado abajo en un subsuelo, bajo un basamento o en una tumba) [...] el escondite de lo que esconde no en la profundidad de un fondo, o de un fundamento, sino en la superficie de una superficie (Derrida 2013: 251)

La materialidad fotográfica, eso que define en su concreción fáctica a los objetos fotográficos, no opera en ese sentido como un fundamento esencial sino que es lo que evidencia la desfundamentación de toda fotografía, su inesencialidad en terminos materiales y técnicos. Por eso esta todo en la superficie fotográfica, una superficie que es, al mismo tiempo, el subsuelo, el escondite de todos esos pliegues que hacen a la variación y multiplicidad constitutiva de todos estos objetos técnicos; de los innumerables procesos que conforman lo que llamamos fotografía. En el debajo fotográfico se contienen entonces los modos del hacer, los saberes, las acciones, los afectos y las técnicas. Paradójicamente, en su completa y compleja expresividad, este fondo superficial se ha visto históricamente secundarizado o ignorado como simple dimensión inerte, accesorio o parergonal de los significados y usos fotográficos. Pero la superficie fotográfica, aquello que muchas veces se entiende como el soporte o el *subjectil*;⁷⁴ las fibras de los papeles, las capas de plástico, la combinación de la arena de sílice, el carbonato de sodio y la caliza en el caso del vidrio, entre otras, es aquello que se encuentra debajo de la imagen y que se sustrae a nuestra mirada y nuestro encuentro con las fotografías. Eso que está debajo en toda fotografía, su estructura material es irreductible, irremplazable, indisociable, no reproducible sino una completa singularidad corporal que, sin embargo, no constituye una unidad o una totalidad sino una multiplicidad, una diversidad que compone un ensamblaje fotográfico

⁷⁴ Derrida recupera esta noción de Antonin Artaud y la retoma en distintos de sus textos y conferencias. En “*Forcener le subjectile*” publicado en su texto escrito con Paule Thévenin *Antonin Artaud – Dessins et portraits* de 1986 menciona: “Por lo menos, tres veces que yo sepa, Antonin Artaud nombra «lo que se apellida un subjectil» [...] Las tres veces, es para hablar de sus diseños, en 1932, en 1946, en 1947” (2011: 4).

siempre abierto y en movimiento constante. El soporte fotográfico hace evidente una serie de *propiedades emergentes* de los objetos fotográficos que surgen a partir de las interacciones materiales, técnicas y discursivas que en él tienen lugar. Es de ese soporte fotográfico que surgen los distintos usos de la fotografía, sus diversos *espacios discursivos* (Krauss 2009: 145) como agentes de saberes, ideas y sensibilidades. Los materiales y las prácticas de generación de las fotografías salen entonces al encuentro, comparecen, generan significados en la superficie fotográfica, lugar en donde, para decirlo con las palabras de Noelia Billi, aflora “la materialidad de lo existente al margen de la teleología antropocéntrica” (2017: 10). El *subyectil*, esa superficie que salta a la vista y que a la vez se oculta; que habilita la observación y que, al mismo tiempo se sustrae a ser vista, es lo que me permite señalar la intensidad y relevancia de la materialidad fotográfica. Una materialidad vital no mecanicista ni dialéctica, así como tampoco ideal en la cual se patentiza la densidad y el movimiento de todos los compuestos fotográficos.⁷⁵ Si afirmé que hay movimiento es porque ese soporte nunca es estable ni homogéneo, siempre está agujereado, perforado y reventado a pesar de la aparente lisura de su superficie. Hay algo, por la inconsistencia de este soporte, que me obliga, como afirma Derrida, a sondear el “terreno” fotográfico, a transitar esa interioridad y a intentar acceder a ella como un intentar acceder al “detrás del velo o la pantalla” (Derrida 2011: 141).

Retomemos: el *subyectil*, dice Derrida, es lo subyacente de lo que está debajo. Es aquello que resiste a la simple sumisión de una representación, pero que, a la vez, y esto es un hecho, no se resiste demasiado. Por eso es que este filósofo afirma que “ni objeto ni sujeto, ni pantalla ni proyectil, el subjectil puede *devenir*, todo esto, estabilizarse bajo tal forma o moverse bajo tal otra” (Derrida 1986 [2011]: 31). Esta condición insumisa del *subyectil* fotográfico, del soporte que constituye la materialidad de estos artefactos, es lo que justamente habilita las diversas actualizaciones posibles de una Idea fotográfica y lo que posibilita que una fotografía devenga en representación, índice o símbolo. Que sea usada en la prensa, en los documentos de identidad, en los álbumes familiares o en las paredes de un museo o una galería de arte. Nos obstante, este soporte fotográfico, esta profundidad material que constituye al *subyectil* es aquello que esta fuera del sentido, y

⁷⁵ Terry Eagleton diferencia claramente los distintos tipos de materialismo y señala como “el materialismo se presenta en varias formas y tamaños. Existe en versiones más estrictas y en otras más laxas.” (2017: 15). Diferencia los materialismos empiristas, mecanicista, spinozista, humanista, realista, escéptico, histórico, dialéctico, vitalista etc.

por “fuera del sentido” me refiero a eso que escapa a toda idealidad significativa, a todo dominio completo por una conciencia subjetiva que dictamine qué es ese soporte y qué es esa materialidad constitutiva en términos estrictos. Es por eso que resulta posible, tal como se mencionó en apartados anteriores, formular que en el soporte fotográfico se juega lo *impersonal* como aquello que “se sitúa fuera del horizonte de la persona, pero no en un lugar que no guarde relación con ella, sino más bien en su confin” (Esposito 2019: 27).⁷⁶ El *subyectil* fotográfico pone en evidencia que la expresión en estos artefactos no está determinada por el reporte subjetivo del objeto sino que la expresión se genera por la fuerza de la materia, por su aptitud para generar y transformar la constitución y apariencia de las fotografías. El soporte fotográfico es así aquello que se eleva, que salta a la vista por su propia fuerza, pero, al mismo tiempo, es aquello que se esconde, que se vuelve imperceptible y, no obstante, puja, empuja, fuerza. Por eso, pensar sobre el soporte fotográfico como eso que contiene las relaciones materiales y significantes de cada artefacto y como eso subyacente y, al la vez como literalidad de la superficie, permite conceptualizar la materialidad constitutiva de la fotografía como algo más que simple materia prima. En los términos propuestos por Petra Lange-Berndt se trata de una materialidad que refiere a las sustancias fotográficas sujetas a cambios permanentes (2015: 12), no solo por una manipulación o un vínculo con determinadas condiciones medioambientales o socioculturales sino por la persistencia de la propia materia como lo que genera efectos, transformaciones y alteraciones en los mismos artefactos.

Lo que salta en la superficie fotográfica, lo que es superficie y exposición, es aquello inapropiable y, en algún punto, ininteligible; esa materia que es a la vez un nudo relacional, atravesado por tensiones y negociaciones. Esto hace a lo que denomino la materialidad fotográfica y pone de manifiesto que la fotografía y las prácticas que en ella se involucran –las de los propios compuestos y las de los fotógrafos– subrayan e

⁷⁶ Me interesa recuperar algunas otras ideas de Esposito que son centrales para entender en qué medida concibo a la materialidad fotográfica como una formulación que intenta cuestionar las interpretaciones subjetivistas o el antropocentrismo subyacente a los estudios fotográficos, pero, de ningún modo eliminativista de lo humano o de cualquier forma de subjetividad. Esposito señala que lo impersonal “se sitúa sobre las líneas de resistencia que cortan su territorio impidiendo, o al menos contrastando, el funcionamiento de su dispositivo excluyente. Lo impersonal –se podría decir– es el límite móvil, el margen crítico, que separa la semántica de la persona de su natural efecto de separación. Bloquea su resultado de reificación. No es su negación frontal –como lo sería una filosofía de la antipersona–, sino su alteración, su extraversión hacia una exterioridad que pone en tela de juicio e invierte su significado prevaleciente”. Hay una extensa bibliografía que trabaja la cuestión de lo impersonal en la literatura y en la estética en general (Lucero 2017; Fisgativa 2017; Billi 2017; Villada Castro 2018). Muchas de estas ideas son deudoras de la formulación propuesta por Deleuze y Guattari en torno a un afecto impersonal “que trastoca tanto los proyectos significantes como los sentimientos subjetivos” (1980 [2015]: 240).

imaginan, desde su propia fisicalidad, una co-operación u operación común entre agentes humanos y los compuestos “naturales” o artificiales que producen las fotografías. La configuración fotográfica, su producción en tanto artefactos, objetos e imágenes es el resultado de una asociación de seres heterogéneos que se co-determinan mutuamente por una serie de acciones prácticas de ejercicios o juegos azarosos. En la superficie fotográfica acontece entonces un desplazamiento de la primacía del sujeto al mismo tiempo del objeto como binomio de la representación, en la medida en que el espacio de la concreción material pone en suspenso la lógica representativa. De este modo el *subyectif* señala cómo, desde siempre, la materialidad fotográfica hace temblar las garantías de la identidad fotográfica como imagen claramente definible o reconocible. Considero que ahí radica la duda permanente sobre el estatuto de la imagen fotográfica como reproducción, copia, réplica o *analogon* de otra cosa.

El *subyectif* fotográfico es, por este motivo, ese lugar de nacencia de toda fotografía, esa materialidad constitutiva que se encuentra “acostada debajo [y que] es a la vez un soporte y una superficie” (Derrida 2015: 9), es lo que se distingue de la forma, de lo idealizable de lo claramente representable. El *subyectif*, como aquello que salta, da cuenta de una “estética energética de la materia” (Lucero 2018: 247) fotográfica que transforma nuestros modos de acercamiento y con-tacto con las fotografías. Didi-Huberman recupera en su libro *La peinture incarnée* (1985) la formulación del *subyectif* a partir de Jean Clay y su idea de que «“mediante trenzados, desbordamientos, encabalgamientos” la pintura “tiende a sobrepasar la problemática de la superficie a fin de alcanzar (...) la categoría del laminado, de la capa, del espesor”» (Cf. Didi-Huberman 2007: 46). El artefacto fotográfico tiene por lo tanto un espesor y si para la pintura esto quizá es un poco más evidente –a pesar de su bidimensionalidad– para las fotografías indudablemente “la noción de superficie enloquece” (Didi-Huberman 2007: 47) y lo hace porque el espesor de la superficie fotográfica es completamente invisible. Esta invisibilidad existente, esta anti-fenomenología humana, es lo que confunde, choca y desconcierta en la formulación de un espesor fotográfico, de una profundidad material que constituye cada fotografía.

El soporte fotográfico es en estos términos aquella superficie que me exige volver a pensar sobre el lugar de lo animado (Billi 2017: 16) en la fotografía. ¿Qué es lo animado en aquellos objetos que son supuestamente inanimados? ¿qué es lo que está dotado de vida –o mejor para decirlo con Giorgio Agamben, de una Forma-de-vida; potencia o posibilidad (2001: 13-14)– en aquello que está muerto por excelencia en la tradición

moderna occidental? ¿Cuál es la lógica entre lo vivo y lo muerto que se juega en estos artefactos que llamamos fotografías? y ¿cómo opera una vida en las cosas, cuáles son sus cadencias, declinaciones, funciones? ¿cómo vive esta vida?⁷⁷

Una y otra vez me pregunto por la vitalidad en la fotografía y esa vitalidad no deja de conducirme, reconducirme, reenviarme a los propios materiales, a la generación de un material fotográfico en términos de Soulages, y a un encadenamiento materio-significante que es aquello que he denominado —en su modo de articulación— la materialidad fotográfica. Es por eso posible afirmar que hay una lógica de lo viviente⁷⁸ en las cosas fotográficas y esa lógica nos muestra la densidad de un cuerpo repleto de otros cuerpos, una vida fotográfica que hace a la inmanencia de la Idea fotográfica y a las encarnaciones singulares de las fotografías, sus actualizaciones presentes y cinéticas. La vitalidad fotográfica es ese universo de compuestos materiales, pero, sobre todo, la puesta en ejecución de un conjunto de fuerzas que se encuentra *entre* todas las instancias de participación química, biológica, técnica en dichos artefactos. Indudablemente, en la línea de Simondon que he recuperado, la materialidad “favorece algunos caminos de acción y directamente obtura otros” (Parente 2016; 2022: 278). En la historiografía del arte esta atención al material fue claramente señalada por Gottfried Semper al formular que el resultado de todo producto técnico, además de ser el resultado de un propósito, es también el resultado de un material.⁷⁹ La relevancia concedida al material queda mucho más clara cuando señala que los materiales cuentan con algunas propiedades “abstractas” que se imponen sobre la construcción de un determinado objeto técnico (2003: 161-163). Las características de los materiales condicionan de este modo para Semper las operaciones del trabajo artístico, vehiculizan la conformación de determinadas cualidades que

⁷⁷ Para un análisis muy detallado sobre los vínculos entre “vida” y estética ver el libro de Paula Fleisner *La vida que viene: Estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben* (2015).

⁷⁸ Esta noción de “lógica de lo viviente” constituye un tópico y un asunto de investigación en la biología y en la genética, así como también se trata de un operador metodológico que ha sido determinante en la distribución de las disciplinas a lo largo de la historia. Es así central cómo esta lógica de lo viviente ha hecho una separación entre los seres y las cosas. Ver por ejemplo las referencias que hace Jacques Derrida al trabajo del genetista, biólogo y médico francés François Jacob en *La logique du vivant. Une histoire de l'hérédité* (Derrida 2021: 38-39).

⁷⁹ Gabriela Siracusano ha señalado y advertido toda una genealogía en la historiografía del arte que nota la importancia de lo material. De este modo la autora menciona que: “frente a la marginalidad que este abordaje desde lo material tuvo durante décadas en los discursos historiográficos del arte —algo que, como sabemos, también había condicionado las fórmulas de la literatura de la propia práctica artística durante siglos—, su emergencia y centralidad ha cobrado protagonismo en los debates contemporáneos. Aquello en lo que habían reparado lateralmente Ruskin, Semper o Riegl, apenas sería revisitado en épocas posteriores en las que el giro lingüístico-semiótico primero y el giro visual después marcarían el ritmo de los relatos sobre las producciones artísticas” (2020: 2).

exceden la voluntad constructiva como algo exterior que se impone y domina la materia que hace a estos artefactos.⁸⁰ Se podría entonces leer en Semper una suerte de inmanentismo en el cual los propios materiales, por sus “propiedades específicas” (Semper 2003: 163), poseen una capacidad configurante que les es propia.

Ni en una correspondencia con un estado de cosas preexistente, ni la plasmación de una imaginación exclusivamente humana, los materiales fotográficos en particular, y la materialidad fotográfica en general, dan cuenta de una condición trans-objetual a partir de la cual cada fotografía es concebible como un artefacto “conformado por una multiplicidad sensible y una multiplicidad espectral que se desarrollan, conjuntamente, a lo largo de una estela temporal indefinida” (Romandini 2009: 37). En ese sentido es que la propia materialidad fotográfica no es más que un modo de nombrar la “contundencia de la dimensión material” (Siracusano 2005: 35) como algo no unitario, sólido, completamente presente sino de un objeto habitado por impurezas sensibles alejadas de lo puramente inteligible (Romandini 2009: 37). Esa vitalidad material es siempre espectral en la medida en que está habitada por componentes fantasmales, distintos mundos histórico materiales que atraviesan, componen, asedian, la superficie fotográfica. Se trata de esos otros materiales que configuran el cuerpo fotográfico y que, como intente sostener anteriormente, se esconden, son muchas veces inhallables o difíciles de ubicar, incluso con el instrumental actual de los estudios químicos. Las materias fotográficas y su relación con los discursos y significados enredados en ellas transitan entre los *umbrales* de una espesura fotográfica. Ni completamente presentes, ni completamente ausentes estos materiales son una clave de acceso al modo en que la materialidad fotográfica se configura en la diferencia de los objetos fotográficos. Como el *subyectil* fotográfico es “un fondo sin fondo” (Billi 2017: 20), lo visible y lo invisible, el anuncio de esa topografía superficial “[...] y de lo profundo, de lo alto y de lo bajo, de lo superior y de lo inferior” (Derrida 2013: 251), la superficie guarda toda la capacidad de acción y generación que he intentado caracterizar.

⁸⁰ Es necesario matizar un poco esta afirmación. Si bien me interesa resaltar la importancia del trabajo de Semper para la consideración del material es cierto que este autor le otorga un papel central a lo que él denomina el “propósito”. No me cabe duda de que el propósito en la conformación de los objetos técnicos y artísticos es para Semper el resultado de una voluntad subjetiva. Esto es evidente cuando antepone al punto de vista de los materiales el del propósito. De este modo afirma: “en primer lugar, la obra [puede entenderse] como resultado de la función concreta o el uso al que está destinada, sea este real o sólo supuesto y entendido en un sentido más elevado, simbólico” (2003: 161).

De este modo, contra una teoría e historia de la fotografía que ha tendido a ubicar en lo inferior las materias fotográficas y sus procesos, me interesa poner aquello de debajo, lo inferior y subyacente en el soporte como aquello que tiene “el valor superior de una fundación o un fundamento” (completamente desfundado) en los varios fondos, o “varios debajos” (Derrida 2011: 94) que configuran las fotografías. Se trata de una inversión que asume sus riesgos pero que no intenta de ningún modo esencializar lo fotográfico sino pensar en sus mecanismos generativos, afectivos y estéticos. Hay por lo tanto una huella no indicial sino un *efecto de huella* (Derrida 2013: 260) sobre esa materialidad persistente; múltiples huellas y no un fundamento indexical fotónico. Estos rastros, estas dinámicas materiales fantasmales,⁸¹ casi que innombrables, son justamente aquello que resiste a la claridad de los significados fotográficos, eso que me lleva a volver a pensar en qué sentidos y bajo qué operaciones las fotografías pueden llegar a ser entendidas como experimentales y abstractas.

Conclusiones

He intentado en el recorrido de este capítulo partir de la tradición de la teoría fotográfica y, en algún punto, mantenerme en ella, pensar con ella, probando advertir aquellos lugares en donde junto con los autores, o contra ellos –pero en un *con* ellos–,⁸² una ontología fotográfica se pueda volver a despertar como objeto de discusión en nuestra contemporaneidad. Volver a pensar desde otra perspectiva, desde aquella que se interesa por partir de un “debajo”, un soporte y una superficie profunda, densa y encarnada en cada artefacto fotográfico. Esto ha sido lo que ha movilizadado estas páginas. He buscado primero señalar en cada uno de los autores, que considero alimentan un materialismo fotográfico –Bazin, Benjamin, Flusser, Barthes, Rouillé, Soulages, entre otros–, aquello que de modo lateral empuja hacia un afecto impersonal, una fuerza material que no se

⁸¹ Recupero esta idea de los objetos estéticos como existencias fantasmales (*schattenhaft*) a partir de la lectura que Fabian Ludueña Romandini realiza de la teoría del objeto elaborada por Alexius Meinong en *Über Gegenstandstheorie. Selbstdarstellung*, traducido como *Teoría del objeto y presentación personal* (2008). Son claras también las resonancias que esta condición fantasmal tiene en el pensamiento Derrida en textos como: *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (1995) o *Políticas de la amistad* (1998). También me interesa destacar varias interpretaciones de una “fantología” en Derrida como las de Mónica B. Cragnolini en “Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida” (2012).

⁸² Me interesa pensar la tradición de la teoría fotográfica en los términos en que Derrida formula el diálogo con su maestro Michel Foucault como un diálogo “interminable y silencioso” (2012: 47).

reduce a la plena conciencia de un constructivismo moderno que ha intentado entender a los artefactos técnicos, y entre ellos a la fotografía, como mero objeto proyectado, diseñado y configurado por una intencionalidad subjetiva. Por el contrario, en el mismo canon de la teoría fotográfica son explícitos –y en algunos casos implícitos– los deslizamientos de un inmanentismo fotográfico que hunde sus intereses en lo material y técnico de las fotografías.

Por otra parte, desde este prisma de una inmanencia –que no es sino otra forma de hablar de lo fotográfico– he intentado delinear una concepción ontológica de la fotografía a partir de la noción –en deuda con una lectura asistemática, pero no por eso menos atenta de Deleuze– de Idea Fotográfica. Con este concepto que es más ontogenético que ontológico he emprendido un camino de descripción de cómo opera la generación de las fotografías a partir de una energética material heterogénea que opera mediante variaciones diferenciales. Estas estructuran la experiencia real de un objeto fotográfico. La Idea fotográfica posibilita entonces, tal como lo intenté señalar, un espacio y un tiempo dinámicos físicamente constituidos y atravesados por los sentidos que parten de los propios materiales y se construyen con ellos.

En la dinámica inherente a la actualización o producción efectiva de las fotografías destacué el rol fundamental de las inflexiones, variaciones o reacciones que constituyen las fotos. Se trata, como mencioné, de una serie de pliegues que acontecen sobre la superficie, que la activan, la transforman y le otorgan su singularidad. También, tal como destacué, esta singularidad debería ser entendida como un *ser singular plural* en tanto todo lo que acontece sobre la superficie fotográfica es del orden de una asociación, de un encuentro aleatorio y co-constituyente de partículas, organismos y discursos tejidos en una malla sensible en la cual se expresan prácticas y modos del hacer que escapan a una prerrogativa antropocéntrica. En otro orden de cosas, pero como consecuencia de la importancia de la superficie y del soporte, también mencioné cómo lo que se encuentra en el fondo de toda fotografía es algo que se levanta, se muestra, se expresa y, en un movimiento simultáneo, se vuelve imperceptible. Por medio de la noción derridiana de *subyectil* describí el rol fundamental del espesor fotográfico como algo que trastoca los modos convencionales de interpretación de las fotografías. En consecuencia, destacué de qué modo en esa propuesta de consideración de la superficie se evidencia una paradoja fotográfica: la profundidad y complejidad del soporte fotográfico es algo que se presenta a la vista a la vez que se retrae de la propia visión.

Finalmente, este capítulo ha intentado trazar, a partir de una serie de préstamos conceptuales de la filosofía contemporánea, un protocolo de comprensión, descripción y encuentro con las fotografías que intenta atender a su dimensión material. Poner las materias, su propia capacidad organizativa, creativa y figurante requiere, en un primer lugar, sentar las bases de una comprensión de dichos objetos y diagramar un modo posible en que puedan ser repensados como un proceso de individuación. Es a partir de esta caracterización, en tanto propuesta de acercamiento y de lectura que intentó esbozar algunas ideas, intuiciones y formulaciones que se irán desanudando en los próximos capítulos. Luego de este intento conceptual que desliza cierta metodología será necesario partir de las materias mismas para emprender un camino inverso al de la pulsión escópica y estrictamente simbólica que ha signado, incluso dentro de la teoría indexical, nuestra cercanía con los objetos fotográficos. Será necesario ahora atender a las operaciones, el modo por medio del cual la materialidad fotográfica opera, tensiona, disloca los sentidos históricos que se le han asignado a aquellas fotografías entendidas en términos abstractos y experimentales. Cuerpos fotográficos –*corpus* de pensamiento– que generan conceptos fotográficos, o se inscriben en genealogías conceptuales críticas, movilizantes en una aproximación a la fotografía argentina contemporánea.

Capítulo 2

Experimentalismo, alteraciones y mixturas fotográficas

Como un conjunto de manchas oscuras sobre un soporte blanco este objeto (**Fig. 1**) desafía los órdenes de la tradición fotográfica. Sin un patrón preciso y en una alternancia de líneas de distinto grosor que parecieran desvanecerse en algunas zonas de la superficie del papel, las manchas y surcos se diseminan en un espacio habitado por diversos materiales como la plata, la gelatina y el sulfato de bario. Hay algo en esta fotografía que pareciera desbordar aquellas ideas convencionalmente acordadas sobre lo que es una foto. Su aspecto, a primera vista, escapa a nuestra capacidad de definir y determinar un significado preciso y nos lleva, por el contrario, a un desacomodamiento de los modos de aprehensión y comprensión de estos objetos fotográficos. Sin un título y como el resultado de un ejercicio de exploración que va más allá de una voluntad individual, esta fotografía en gelatina de plata de Oscar Bony altera los códigos de interpretación del medio. La aparición de zonas oscuras es el resultado de la acción de la luz sobre las sales de plata y por un proceso de proyección de negativo, mediante revelado químico, se hace visible aquella reacción material que acontece en una estructura de papel plastificado con varias capas recubiertas de polietileno.⁸³ ¿Qué hace visible esta fotografía de Bony? ¿Cómo traza su estructura material un camino de acercamiento a este tipo de objetos fotográficos desafiantes a la vez que extraños? ¿De qué manera opera una imaginación material que no hace más que señalar la fisicalidad ineluctable de este tipo de artefactos – las fotografías– extensamente considerados como imágenes sin espesor?

En la tradición histórica y teórica de la fotografía este tipo de artefacto se presenta como un objeto experimental. Su aspecto visual nos dirige por una serie de concepciones no convencionales de la fotografía y el modo en que estos objetos son entendidos en tanto imágenes técnicas. La historia de la fotografía en la Argentina no ha reparado en esta foto y otras producidas al calor de una efervescencia experimental a inicios de los 70. Sin una idea clara de lo que acontece sobre este soporte, esta fotografía me lleva a repensar los modos en que los procesos fotográficos generan formas y, al mismo tiempo, las exceden. Esto es precisamente lo que pareciera estar teniendo lugar aquí, un exceso que desafía los códigos de interpretación más convencionales de la fotografía y fuerza a repensar el modo

⁸³ Oscar Bony realizó estas fotografías en la década del 70. Muchas de ellas son consideradas como ejercicios que pertenecen al archivo del artista y no han tenido una gran circulación en los espacios expositivos. Es difícil reconocer el proceso fotográfico efectivo con el cual fue realizada, pero posiblemente se trate de gelatina de plata, copiado con un alto contraste. Las imágenes obtenidas para esta tesis fueron las copias digitalizadas impresas recientemente en la exposición “Eróticas” que se realizara en la galería Walden durante el 2021. En esta oportunidad no se especificó la materialidad de los 70 y el acceso al archivo de Bony no me fue concedido.

como éstas se configuran y las fuerzas materiales que intervienen en su producción. Se trata de un desborde que hace explícita la incerteza de todo resultado fotográfico que, paradójicamente, es concebido por la historia y los usos comunes del medio como el arte de la fidelidad.

En el capítulo anterior puse de manifiesto en qué medida se puede considerar la materialidad fotográfica y de qué manera el soporte constituye aquel lugar en donde lo material se expresa, se manifiesta en tanto una red o una malla sensible de elementos materiales, prácticas y discursos que hacen a la fotografía. En este capítulo me interesa pensar, desde el propio soporte fotográfico, cómo la materialidad opera en un conjunto de fotografías consideradas experimentales. Estos objetos son el resultado contingente y azaroso de un encuentro material que trastoca la teoría fotográfica tradicional, para la cual la fotografía es una simple huella o una construcción cultural. Pero el caso de las fotografías de Bony pareciera romper con las garantías que estos modos de aproximación brindan. La manera en la que se nos presenta, materialmente, hace dudar sobre lo que creemos definir como una foto y es allí donde lo material se expresa, empuja y salta a la vista. Aquí lo experimental opera sobre un eje hasta ahora no señalado en los estudios sobre el medio: aquel de la determinación material de todo objeto fotográfico, su constitución en tanto cosa tangible y no en tanto voluntad experimental.

Pero ¿cómo dar cuenta de lo experimental en la fotografía? ¿A qué apunta ese adjetivo que ha signado la historia reciente del medio y sobre el cual pareciera asegurarse su condición estético-artística? Para acercarnos a la pregunta por lo experimental resulta necesario transitar sobre la misma noción de “experimentación” en el arte y la manera en que ésta ha sido caracterizada. Son innumerables los trabajos que en la historia del arte y la estética han abordado la cuestión de la experimentación.⁸⁴ ¿Qué significa hablar de una obra experimental? ¿qué intenta definir? ¿Es acaso un modo de clasificación de las obras, una manera de describir el proceso de producción, o es la caracterización de un estado psicológico? ¿Qué habilita a pensar esta categoría de los mismos artefactos?⁸⁵

⁸⁴ Ver nota 8 de la introducción.

⁸⁵ El historiador del arte Ernst Gombrich afirma que hay un estrecho vínculo entre el proceder científico y el proceder estético en tanto ambos utilizan formas de experimentación como métodos que “guiaban a los artistas en la solución de problemas” (Gombrich 1987: 207). Gombrich afirma que: “conviene reparar en lo paradójico que resulta que, en su búsqueda de alternativas artistas, músicos y escritores afirman usar este método, aunque no conocieran su finalidad. La palabra experimento se convirtió en palabra de modo, aplicable indiscriminadamente a cualquier desviación de la tradición, a cualquier empresa anticonvencional en la escena, la danza, la poesía o la aplicación de nuevos medios” (Gombrich 1987: 222).

La noción de experimentación ha sido un término comodín, un modo de referir a los artefactos estéticos que se aplica o se acomoda a cualquier suerte favorable y, en el peor de los casos, a una incomprensión de las mismas experiencias a las que nos enfrentan estos artefactos. ¿Cómo opera entonces el experimentalismo fotográfico y por qué vincularlo con una exploración sobre la propia materialidad del medio y los distintos agenciamientos que tienen lugar en estos objetos?

El experimentalismo fotográfico es un modo de existencia de las fotografías, la manera en que la Idea fotográfica se determina históricamente. Un proceder en el cual se materializa un cuerpo fotográfico y a partir del cual se teje una serie de alianzas materiales y discursivas que adquieren dicho carácter. En el caso de las fotografías producidas en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX, lo experimental refiere a aquellos artefactos que desafiaron los modos convencionales por medio de los cuales las fotografías se producían, circulaban y eran definidas tanto por artistas y fotógrafos como por la prensa especializada. Hay varios elementos que parecieran ponerse en juego en las fotografías experimentales. En primer lugar, estos objetos muestran cierto desplazamiento del índice y de la convención social como garante de los sentidos fotográficos. Hay algo en las fotografías, como la de Bony, que escapa a su mera condición de huella y a su consideración como ejercicio de experimentación del artista en un contexto de crítica a los usos tradicionales del medio fotográfico. De este modo la fotografía experimental pareciera señalar la misma *deconstrucción* (Derrida 1967) del medio, su misma desfundamentación como reproducción o trazo de algo o alguien previamente existente. En segundo lugar, estos artefactos nos llevan a pensar que la fotografía ha sido desde siempre experimental si tenemos en cuenta que ésta ha escapado, desde su surgimiento, a la huella, el ícono y el símbolo. En la Argentina posterior a los 60, la impronta experimental se expresó decididamente en un conjunto de cuerpos fotográficos que desafiaron los órdenes de comprensión del medio. Innumerables debates se desataron en las revistas, sobre todo en la década del 70, en torno a la condición de lo experimental. Las prácticas fotográficas desarticulaban los lugares comunes desde los cuales estos objetos eran considerados y habilitaron un modo de comprensión del medio que exige volver a pensar en los protocolos de lectura y en las perspectivas teóricas y críticas desde las cuales hoy podemos pensar la fotografía. Este capítulo es precisamente un ejercicio de pensar la materialidad fotográfica experimental como aquella que nos exige volver sobre la ontogénesis y la ontología material de la fotografía.

La apuesta experimental fotográfica no es el resultado, solamente, de una voluntad individual –la voluntad de los artistas y fotógrafos de distanciarse de los usos comunes de la fotografía– sino lo que deviene de un encuentro material y significativo que trastoca los imaginarios fotográficos. Se podría afirmar que esta apuesta experimental es algo del orden de una *experiencia-límite*, aquello en donde las garantías del reconocimiento, la identificación y la seguridad de aquello que se ve, se cree ver y conocer en los objetos fotográficos se impugna.⁸⁶ El medio fotográfico en la década del 60 y el 70 sufrió grandes transformaciones en la Argentina. No solo a nivel de los discursos sobre esta llamada imagen técnica, sino también a nivel industrial y de la fabricación de compuestos, químicos y soportes fotográficos, a la vez que la transformación en los procesos y el desarrollo de nuevas alianzas materiales que dieron como resultado la polaroid y el uso del *Time Lapse* o de filtros, entre otros.⁸⁷ La fotografía experimental es, por lo tanto, aquella fotografía en la cual los materiales se exponen desarticulando toda confianza en la imagen fotográfica. En estos objetos la utilidad del medio y su estatuto como garantía referencial se ven trastocados por la presentación de aquello que históricamente fue impresentable: la generatividad de las propias materias fotográficas y sus vínculos con otro tipo de agenciamientos como los discursos y las técnicas fotográficas.

2.1. Más allá de la convencionalidad. La difracción fotográfica

La fotografía experimental nos enfrenta por lo tanto con cierto aspecto improbable. Aquello en donde las expectativas sobre el medio se ven desafiadas y transformadas en algo inesperado, superpuesto, oscuro, poco evidente. Un número importante de artefactos fotográficos producidos en la Argentina posterior a los 60 desafió de manera radical los estándares de un medio fotográfico definido por aquello que Juan Carlos Romero llamó la función *recordatoria* (Romero 1971). Uno de los capítulos escasamente estudiados en las historias locales del medio tiene que ver con la eclosión de

⁸⁶ Esta noción de *experiencia-límite* la recupero de Maurice Blanchot cuando afirma: “la experiencia-límite es la respuesta que encuentra el hombre cuando ha decidido ponerse radicalmente en cuestión. Esta decisión, que compromete todo el ser expresa la imposibilidad de nunca detenerse, en cualquier consuelo o en cualquier verdad, ni en los intereses o en los resultados de la acción, ni en las certezas del saber y de la creencia” (2008: 261).

⁸⁷ Las páginas de las revistas, como por ejemplo *Fotomundo*, dejan en claro el desarrollo de la industria fotográfica y las transformaciones técnicas y tecnológicas que el medio sufrió durante la segunda mitad del Siglo XX.

los grupos experimentales durante fines de los 60 y principios de los 70. Pero esta impronta de un desafío al estatuto del medio y su función referencial se extendió también a las décadas del 80 y el 90. Fotogramas, exploraciones con sustancias químicas alcalinas como el carbonato de sodio, las fibras vegetales y la relación con materiales orgánicos y sintéticos, devinieron en la generación de expresiones que pusieron en jaque los procedimientos de producción de los objetos fotográficos. A su vez, durante estas décadas hubo un extenso desarrollo de los discursos en torno a una experimentación fotográfica, a la manera en la que el “lenguaje” de la fotografía se veía “renovado” a partir de los intercambios y alianzas entre distintas modalidades de producción estética. Pero ¿acaso existía una concepción unívoca de lo experimental en aquellas décadas y debemos todavía seguir pensando esos cuerpos fotográficos en esos términos de una historicidad que simplemente pasa? ¿Qué exponen, expresan, manifiestan estos casos en nuestra propia contemporaneidad?

Los artefactos fotográficos desde los cuales intento pensar en este capítulo desorganizan el modo en que la tradición fotográfica ha dispuesto sus códigos de producción e interpretación. Desafían los encuentros interpretativos y los esfuerzos hermenéuticos a los que nos enfrentan estos artefactos. Mi interés está en señalar cómo el orden de lo experimental se construye, y se construyó, poniendo en un primer plano la condición material de dichos objetos, las alianzas que en estos artefactos acontecen y el tipo de imaginación fotográfica que generan. Las fotografías experimentales abren, por lo tanto, la posibilidad de entender de otro modo la fotografía, y nos llevan a repensar cómo se rearticulan las definiciones estandarizadas del medio y el lugar que ocupan estos artefactos; no solo en las historias locales de la fotografía, sino también en las teorías construidas en torno a la(s) fotografía(s).

Tomemos como ejemplo algunos de los fotogramas del Centro de Experimentación Visual de La Plata (CEV)⁸⁸ (**Figs. 2-5**) y algunas de las así llamadas *foto-esculturas* que se presentaron en la Galería Lirolay de Buenos Aires en 1970 (**Figs. 6-7**). El fotograma constituye una modalidad fotográfica que prescinde del negativo y se obtiene mediante la disposición de sustancias u objetos sobre un soporte sensibilizado y luego expuesto a la luz. Se trata de una copia fotográfica única, tal como afirma Bertrand Lavédrine, que altera la idea de la fotografía como imagen reproducible al infinito. En

⁸⁸ Este grupo estuvo conformado por Jorge Pereira, Ramón Pereira, Roberto Roillé, Juan Carlos Romero, María Arana Segura, Raúl Pane, Andrés Gimenez, Eduardo Leonetti.

una serie de encuentros aleatorios y azarosos estos fotogramas de los miembros del CEV conformaron un acontecimiento fotográfico, un modo a través del cual se configuró el experimento de un tipo de fotografía que desafía los estándares de inteligibilidad de este tipo de artefactos (**Fig. 2**). Pero estos fotogramas no son solo el resultado del deseo experimental de los miembros del CEV,⁸⁹ sino que hacen patente una expresividad fotográfica que escapa, muchas veces y en ciertas instancias, a los designios humanos. Sobre su serie de fotogramas, Ramón Pereira, uno de los miembros de este grupo, afirmaba:

“En un segundo momento viene el *descubrimiento* de la *luz como generadora* de formas a través de la fotografía sin cámara, en procesos de laboratorio, interponiendo objetos que por su opacidad o transparencia imprimen huellas en el material sensible. Así se da inicio a la primera serie con fotogramas” (Pereira s/f: 2)⁹⁰

Con estas palabras resulta evidente que, para el propio artista, la producción de los fotogramas se daba por medio de una fuerza generadora como la luz. Pero ¿sería posible tomar estas palabras de Pereira para señalar que hay algo en la producción de sus fotogramas que escapa, por lo menos en cierta instancia, a sus propios designios? En principio, era la luz, en tanto fuerza y energía electromagnética –aquello que opera más allá del dominio humano—⁹¹ lo que generaba las formas visibles sobre este soporte sensibilizado (**Fig. 4**). Pero no solo se trataba de una huella luminosa impresa, sino también de la participación de una serie de objetos transparentes y opacos que contribuían a la producción de estos artefactos. Las reacciones físicas y químicas que acontecían a través del encuentro de estos elementos era lo que producía, figuraba y generaba todo aquello que ocurría sobre y junto al soporte de fibra (**Fig. 3**). Antes que “descubrir” podría

⁸⁹ Vale la pena contrastar esta idea con algunas de las concepciones de, por ejemplo, Ramón Pereira cuando sostiene que: “la realización de los fotogramas implica *experimentar con materiales* diversos. En mi caso particular surge así una serie importante e inagotable de plasmación de formas lograda con manchas de tinta sobre una base transparente, plegable, donde aparece un mundo de simetrías que se asemejan a formas orgánicas y que conforman estructuras complejas” (Pereira s/f: 3) (El destacado es mío). Aquí queda claro que el que experimenta con los materiales es el artista. Sin embargo, en otras partes de su discurso se desliza la idea que en la experimentación hay algo que excede a la idea de los materiales como “fuente inagotable”. Son materiales, en algunas ocasiones parecieran convertirse, en las mismas ideas de Pereira en agentes de la “creación” fotográfica.

⁹⁰ El destacado me pertenece.

⁹¹ La energía electromagnética es el producto de la acción de partículas subatómicas como el electrón que poseen cargas eléctricas.

decirse que estos fotogramas exponían un *acontecimiento*, aquello que Bruno Latour entiende en términos de una *mediación*: “la intervención de un actor que no puede definirse exactamente por sus datos de entrada y sus datos de salida” (2001: 366). Esto se puede pensar también a partir de la noción de *azar*; aquello no sometido a una precisión cuantificable sino a una inexactitud, una aleatoriedad y una variabilidad que son constitutivas.⁹² Ubicados de modo imprevisto, los materiales que participan en la producción de los fotogramas dan cuenta de un modo de existencia fotográfico que excede la noción de imagen y lleva a pensar en un cuerpo fotográfico.⁹³

Los fotogramas del CEV son un claro ejemplo de la fotografía experimental como un modo de mediación en la cual intervienen distintos tipos de agencia más que humana. Tintas, aceites, detergentes, materias vegetales y animales participan en la asociación productiva de estos objetos.⁹⁴ Este encuentro, de múltiples materias, da como resultado este tipo de artefactos por medio de la transformación y alteración material entre

⁹² El concepto de *azar* tiene un extenso desarrollo que sería aquí imposible agotar. Me interesa por lo menos hacer una breve mención a cuatro acercamientos que considero tienen algunos puntos de contacto. En primer lugar, en el pensamiento de F. Nietzsche el azar se puede pensar como aquello del orden de lo circunstancial, lo que acontece, que no puede ser programado ni dominado y que pone de manifiesto, tal como afirma Mónica B. Cragolini que “no hay *Grund* fundacional, [sino que] las interpretaciones se hallan sobre el abismo (*Ab-grund*) de la desfundamentación” (Cragolini 2003: 12). Werner Heisenberg, físico alemán que trabajó con figuras como Max Born y Niels Bohr, desarrolla por su parte el principio fundamental de la mecánica cuántica llamado *principio de indeterminación* que postula cómo a niveles subatómicos resulta imposible determinar la posición y la velocidad de una partícula en términos precisos. Como afirma Karen Barad este principio “concierna a los límites de nuestro conocimiento del comportamiento de los objetos físicos, como los átomos y los electrones” (2007: 4 la traducción es mía). Por otro lado, en lo que respecta a la teoría estética Peter Bürger señala, al seguir la línea Erich Köhler, cómo “la rendición al material [es] lo característico tanto del arte vanguardista como del neovanguardista” (2010: 92) esa “rendición al material” es algo, para el autor, del orden del azar; no supone ni un control, ni un dominio sobre los materiales. Finalmente, también, en un pensamiento que articula ciertas ideas sobre la vanguardia y sobre el mismo pensamiento nietzscheano, Maurice Blanchot sostiene cómo la incertidumbre o el azar implican “ya sea el infinito desvío por el retorno, ya sea el recomienzo por la ausencia de fin” (2008: 358). En estas cuatro perspectivas pareciera exponerse que el azar es constitutivo de lo existente y es a partir de allí que me interesa sostener que hay ciertas fotografías en las cuales se nos expone lo imprevisto, lo no dominable que constituye su materialidad y la desfundamentación en un único principio fotográfico que asegure la unidad del medio.

⁹³ En relación con la noción de acontecimiento vale también la pena citar a Derrida cuando señala que este “es otro nombre para lo que, en lo que llega, no se llega a reducir ni a negar (o sólo a negar). Es otro nombre para la experiencia misma que es siempre la experiencia del otro” (1994: s/p). Ese otro, en el caso de la fotografía y en la lectura aquí propuesta sería lo material.

⁹⁴ En su texto “Jorge Pereira: colectivo, social, individual, histórico, futuro” Ángeles Ascúa afirma: “en ese taller de la calle 42 Jorge Pereira comienza a desarrollar sus experiencias fotográficas de laboratorio. La técnica fotograma consiste en la creación de una imagen fotográfica sin el uso de una cámara, se obtienen mediante la colocación de objetos por encima de una superficie fotosensible, como una película o papel fotográfico, y la exposición posterior a la luz directa. Estas obras de Pereira se caracterizan por el caos y lo azaroso en el uso de diversos materiales, ensayando con sus múltiples reacciones, utilizando ya sea cortes vegetales, aceites, detergentes, barridos de tinta china, cintas scotch, incluso el ala de una libélula” (2016: 30). Esta práctica multiagencial que aquí se pone de manifiesto puede hacerse coextensiva al resto de los fotogramas del CEV.

sustancias. Es en la acción conjunta que ejerce la composición del soporte y los otros compuestos donde tiene lugar el gesto experimental que genera las tramas, zonas claras, texturas visuales y variaciones cromáticas.

Las *foto-esculturas* conformaron por su parte una modalidad estética que desajustó la moderna clasificación de las artes.⁹⁵ Frente a los criterios que diferenciaban la fotografía como arte bidimensional “por excelencia” y la escultura como arte tridimensional, las *foto-esculturas* dislocan todo un ámbito perceptivo diagramado por dicha tradición moderna.⁹⁶ Estos artefactos consistían en fotogramas plegados que conformaban cuerpos geométricos dispuestos en el espacio (**Figs. 6-7**). En una nota publicada en la revista *Fotovisión* titulada: “Ramón Pereira un fotógrafo experimental en la problemática del espacio”, Guillermo Pérez Curtó y José Luis Méndez afirmaban:

“Las obras fotográficas de Ramón Pereira tienen un común denominador: tridimensión. La búsqueda de resoluciones a los problemas visuales que implica la

⁹⁵ No hay que olvidar que fue Lessing en su obra *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) quién pretendió establecer criterios para establecer las leyes que diferenciaban las distintas artes, particularmente la pintura y la poesía. Realizó la separación entre “artes tridimensionales” y “artes temporales” (Kultermann 1996: 67).

⁹⁶ Resulta interesante cómo para la misma época se desarrollaban en distintos lugares este tipo de manifestaciones fotográficas. La prensa fotográfica especializada en la Argentina daba cuenta de esto. En octubre de 1970 la sección “Gaceta” de Fotografía Universal publica una nota titulada: “Fotografía experimental en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”. En esta nota se señala: “Bajo el título de «fotoescultura» o «fotografía en la escultura» se ha presentado en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York una muestra de trabajos experimentales que es la primera reseña de imágenes fotográficas utilizadas en un ámbito escultórico. Una cincuenta esculturas o formas fotográficas fueron presentadas por un grupo de autores estadounidenses y canadienses utilizando con ingenio e inventiva todas las posibilidades y recursos de la moderna técnica fotográfica. Como testimonio de las infinitas posibilidades que esta ofrece se presentaron volúmenes recubiertos de fotografía, formas sintéticas modeladas, transparencias de grande o pequeño tamaño montadas en iluminadores de luz reflejada o transmitida, imágenes multidimensionales y en escala natural, todo tipo de composición en blanco negro y color, estructuras de gran tamaño etc.” (Autor desconocido 1970: s/p). En 1972 se realiza por su parte en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC) la muestra *Fotografía tridimensional*. Varios de los miembros del CEV participan junto con otros artistas internacionales. Jorge Glusberg director del CAYC afirma en el catálogo de la exposición que esta muestra es “un intento de mostrar cómo los artistas utilizan la fotografía como herramienta de trabajo. Las figuras estáticas de dos dimensiones de la fotografía tradicional se transforman y movilizan en manos de los plásticos, no solamente a través de cuerpos sólidos, volúmenes tridimensionales, planos diferenciados en el espacio, sino como hechos que suceden y se mueven en realidades distintas: éticas, conceptuales, ideológicas. Los artistas de nuestro tiempo han otorgado una nueva intensidad a los usos de la fotografía en un espectro que va desde la documentación simple a obras realmente de imaginación y creación. La fotografía pasa así a ser una estructura original proyectada y seleccionada por el artista, que provee las coordenadas necesarias y suficientes para no ser sólo la reproducción de algo que sucedió, sino una nueva unidad legible que puede y debe ser decodificada” (Glusberg 1972). Esta concepción de la fotografía como algo que va más allá de la reproducción y hace manifiesto un suceso, puede ser interpretada bajo la idea de la fotografía experimental como acontecimiento, como un tipo de mediación que tiene lugar en la superficie fotográfica.

salida del plano único de la fotografía, lo llevaba al trabajo con cuerpos y estructuras geométricas” (Pérez Curtó y Méndez 1971: s/p).

Las foto-esculturas fueron entonces cuerpos tridimensionales que venían a reinscribir los códigos con los cuales se pensaba tanto la fotografía como la escultura. Sin embargo, pese a la creencia de la fotografía como un “plano único”, estos objetos fotográficos exponían una superposición de planos, que los convertía en ensamblajes complejos donde no solo se articulaban los materiales fotográficos –que conformaban los fotogramas– y todos los discursos históricos de la fotografía al respecto, sino también toda la tradición discursiva y productiva que envolvía a la escultura.

Contra un *sensus communis* fotográfico para el cual la fotografía es solo un plano visible, liso y sin profundidad, las *foto-esculturas* permitieron –y lo continúan haciendo hoy en día– advertir la complejidad espacial y temporal en la cual se traman estos objetos. Ante estos artefactos se hace entonces evidente una doble profundidad. Esta no solo refiere a los cuerpos geométricos compuestos por los pliegues de las superficies fotográficas, sino también a la profundidad de las propias capas materiales que conforman los soportes fotográficos: las fibras de los papeles, las resinas, las capas de químicos adheridas, etc.

Ahora bien: estos casos ponen de manifiesto una trama asociativa en la cual la dimensión material de las fotografías cobra un lugar relevante. Es en la red de materias, sus acciones y reacciones donde se conforman en parte estos artefactos en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX. A su vez, el vínculo con las prácticas que ejercen –en función de ciertas condiciones y circunstancias– los propios artistas, como María Arana Segura o los hermanos Pereira, también resulta fundamental.

El experimentalismo es quizá una de las nociones más vapuleadas de la historia del arte.⁹⁷ Se trata, en los términos de Claudia Kozak, de un concepto “tan trajinado en nuestros días [que se encuentra por lo tanto] vaciado de sentido”. Pero para el caso de estos artefactos fotográficos su condición experimental estuvo dada por el tipo de

⁹⁷ Afirmo que se trata de un término “vapuleado” porque en efecto se trata de una noción que se zarandea de un lado a otro, se aplica en todo tipo de práctica, objeto o experiencia que no se ajuste a ciertas definiciones estandarizadas o ciertos presupuestos estilísticos de la disciplina. Indudablemente los vínculos de lo experimental con la vanguardia son cruciales y esto queda claro no solo en las discusiones sobre la teoría de la vanguardia como las de Renato Poggioli y Peter Bürger sino también en las teorías estéticas y las filosofías del arte que han tenido como horizonte el arte de los siglos XX y XXI.

mediación material que se conformaba en estos objetos. Lejos de ser meros ejercicios de un impulso subjetivo experimental, los fotogramas del CEV y las *foto-esculturas* de algunos de los miembros de este grupo pusieron de manifiesto una práctica experimental que consistía en un ensamblaje material, técnico y discursivo que excedía los discursos institucionales del arte. Lo experimental aquí no consiste, como afirma Kozak en “anticipar nuevas situaciones culturales” (2012:106) sino en extender aquello que se entiende por “situación cultural” involucrando una multiplicidad de agencias materiales hasta ahora inadvertidas. Lo experimental no se daría por lo tanto en el orden de la producción “de lo nuevo dentro de los contornos del arte” –en este caso sería lo nuevo dentro de los contornos de la fotografía– así como tampoco la “producción de lo nuevo para salirse del arte como institución y discutir así las formas de constitución de lo social” (Eco citado en Kozak 2012: 106) sino, más bien, la desarticulación, en cierta medida, de lo estético y de lo social como esferas separadas y reservadas exclusivamente al ámbito de lo humano.

Los artefactos fotográficos experimentales como los del CEV, los de Bony y las *foto-esculturas* desmontan, siguiendo la formulación de Kozak, “el dispositivo fotográfico poniéndolo de alguna manera en evidencia” (2012: 110) pero lo hacen excediendo aquello que se entiende por “dispositivo fotográfico”. En este caso no se trata de un dispositivo de representación –constituido por la lógica sujeto-objeto– así como tampoco el simple dispositivo físico-químico de la huella luminosa o el dispositivo foucaultiano que articula *cuerpo-saber-poder* dentro del ámbito de la biopolítica y que en el caso de la fotografía referiría al constructivismo cultural de la apuesta postmoderna (Robles de la Pava 2022a: 61-63). Sino que se trata, más bien, de una red material, técnica y significativa que, en su constitución propiamente material, escapa a una clara definición o clasificación dentro de las lógicas representativas de la fotografía. Dicho en otros términos, las fotografías experimentales vehiculizan una comprensión de los artefactos fotográficos que escapa a los modos tradicionales de entender la fotografía como mera huella, o mera construcción convencional. En ese sentido es que su conformación material, expuesta junto al deshacimiento de un claro referente, habilita a pensar de otro modo toda la fotografía y no solamente aquella que es entendida bajo la idea de una “autorreflexividad de la práctica fotográfica”.⁹⁸

⁹⁸ Me interesa marcar aquí una diferencia con algunas interpretaciones que han visto en el surgimiento de la fotografía digital, y particularmente en la Argentina de los 90, un acontecimiento que condujo a la

Estos artefactos son los que permiten, gracias a sus propios procedimientos, entender que no hay un tipo de fotografía que implica “un énfasis o focalización en la materialidad de la fotografía en tanto fotografía, en su cualidad objetual” (Kozak 2012:110) sino que toda fotografía es material y está constituida por agencias que escapan a una “intencionalidad artística experimental”. En contra de la idea de que lo experimental consiste solo en una manipulación diferenciada de los instrumentos de producción, la interrogación, por parte del artista, de las posibilidades formales de los materiales y la búsqueda de posibilidades desconocidas eludiendo “los caminos prefijados” (Kozak 2012: 106-108), propongo pensar una noción de experimentación a partir de las múltiples alianzas materiales que tienen lugar en estos artefactos y que escapan, muchas veces, a la intervención conciente de los artistas. Lo experimental sería así aquel tipo de asociación fotográfica en la cual se patentizan los diversos *mediadores* no humanos que participan en la generación de estos objetos. Al seguir a Catherine Malabou, respecto de lo sublime en Jean-François Lyotard, diría que lo experimental en la fotografía “permite a los invisibles, a los «sin parte» presentarse” (Malabou 2020: 14) en la superficie fotográfica.⁹⁹

Las “prácticas estético experimentales” en fotografía estructuran, por lo tanto, un modo de comprensión del medio que excede los mecanismos institucionales de producción. Lo experimental se ubica aquí en la manera en cómo se tejen ciertas alianzas, en como ciertos agenciamientos se dan al interior de algunos objetos fotográficos que

pregunta por la especificidad del dispositivo fotográfico. Un claro ejemplo se pone de manifiesto en el catálogo y la exposición *Formas de desmesura* llevada a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes en 2019. En el texto del catálogo la autora afirma: “¿Qué es una fotografía? ¿Qué lugar ocupa la imagen visible en las posibles definiciones que se propongan? ¿Cómo pueden hacerse jugar las relaciones recíprocas entre la visualidad, el sistema óptico y la materia sensible? ¿Qué límites impone el dispositivo y cómo pueden explorarse y/o contravenirse? Formuladas y pensadas de múltiples maneras, las preguntas por el medio fotográfico y su especificidad tomaron una dimensión creciente en la producción de distintos artistas argentinos a partir de mediados de la década del 90, en el contexto del surgimiento de la fotografía digital, que marcaría la desmaterialización y la desterritorialización de la imagen (y del texto, también)” (Tell 2019: 5). Contraria a esta postura considero que las preguntas de Tell no se circunscriben a un momento de la historia de las prácticas fotográficas, sino que vehiculizan una comprensión del medio que excede los marcos temporales y que antes que contribuir al discurso modernista de la especificidad hacen estallar por los aires la lógica de una mismidad fotográfica.

⁹⁹ Uno de los temas más sugerentes y del cual no me ocupo en esta tesis tiene que ver con las consecuencias políticas que derivan de una propuesta como la de la materialidad fotográfica. Lo experimental como aquello que genera una apertura ontológica y epistemológica a otro tipo de agencias no-humanas permite advertir lo político en la fotografía no en aquello que se muestra sino en aquello de lo que están hechos estos objetos. Son los propios materiales fotográficos los que están atravesados por los así llamados “sentidos políticos” que se entrelazan con el arte. Estos materiales entran a la “escena política”, como afirma Malabou sobre lo sublime (2020: 14), gracias a su presentación sobre la superficie fotográfica y, según mi propuesta, gracias a la presentación que hacen en este tipo de fotografías experimentales.

modulan un imaginario alejado de la convencionalidad de los usos sociales de la fotografía. Si bien lo experimental en tanto forma de relacionalidad imprevista está presente en todo artefacto fotográfico, muestre lo que muestre este y presente las condiciones materiales que presente, me interesa discutir en esta tesis las discursividades que se tejieron en torno al experimentalismo fotográfico en la Argentina. El fenómeno de lo experimental constituye una inflexión en la existencia de estos objetos que no puede pasar desapercibido y que debería poder diferenciarse de aquellos discursos en torno a la abstracción y la autonomía del medio. Mientras que la fotografía abstracta –que será trabajada en el próximo capítulo– me obliga a redirigir la discusión a la especificidad medial, la fotografía experimental me exige repensar las mixturas y contaminaciones que el medio presenta. Lo experimental es aquello que se sale del ordenamiento preestablecido en las producciones estéticas, aquello que desarticula la monotonía de una visión fotográfica por medio de la des-familiaridad y la turbación material que constituye a estos artefactos técnicos.

Es por lo tanto necesario aclarar que el adjetivo “experimental” apunta a un estado de relaciones que tienen lugar en el propio artefacto fotográfico. En ese sentido, si bien muchos de los artistas de la década del 70 consideraron lo experimental como una “actitud” –una de las acepciones que también recupera Umberto Eco en *La definición del arte*– desde una perspectiva materialista de los objetos fotográficos; lo experimental describe un estado de relaciones físicas, químicas, técnicas, estéticas y discursivas que rehúye a toda disposición volitiva. De este modo, lo que se pone en juego en estos artefactos no refiere únicamente los procesos de manipulación del material o las distintas transformaciones que ejercieron los artistas, sino que el experimentalismo señala también un modo de existencia de los objetos fotográficos. Este fenómeno de lo experimental subraya así la manera en como ciertos de estos objetos técnicos se inscriben en una Idea fotográfica material y semiótica.

Me interesa pensar que el experimentalismo fotográfico puede llegar a ser considerado como un modo de vida material de estos objetos. Una manera en como las tensiones sensibles se distribuyen y como los imaginarios fotográficos generan texturas, colores y asociaciones no calculables. Esto resulta explícito en las fotos de Juan José Esteves. Estos cuerpos técnicos desarticulan el imaginario fotográfico. En una extensión de los mecanismos de ensamblaje tradicionales de la fotografía los quimigramas de Esteves diagraman una estratificación fotográfica particular. Modulan las alianzas de los químicos de laboratorios y los movimientos de un gesto pictórico que desanda todo

paradigma estilístico en el cual se puedan clasificar estos artefactos. Respecto de la técnica del quimigrama Simón Baker afirma:

Los quimigramas, que reúnen aspectos de la pintura y la fotografía, se realizan sin cámara, a plena luz, manipulando productos químicos fotográficos sobre papel sensible a la luz. Alcanzando el azar, se pueden conseguir diferentes efectos alterando la luz que llega al papel y utilizando materiales como la cera, el pulido o el barniz para bloquear las reacciones químicas. El artista puede emplear otros productos químicos (Baker et. al 2018: 212).¹⁰⁰

Son las reacciones y el gesto que se genera entre los químicos, el papel y los distintos bloqueadores, junto con el gesto de Esteves y el movimiento de su mano lo que produce estas fotografías.

Los quimigramas de Esteves se inscriben en una dinámica experimental en la medida en que ponen de manifiesto la multiplicidad fotográfica a partir de la lógica de la mixtura material. Esto lo hacen de un modo explícito dando cuenta de que la tradición ocularcentrista de la fotografía encuentra sus límites en este tipo de objetos. En ausencia de cámara los quimigramas de Esteves son el resultado de la combinación de una serie de agentes materiales. Los químicos del laboratorio como el carbonato de sodio, el hidróxido de sodio o el borato de sodio que componen los reveladores entran en contacto con el tiosulfato de sodio de los fijadores y el ácido acético de los detenedores. Estos componentes son la base a partir de la cual las chorreaduras de los quimigramas hacen su aparición y desacomodan una percepción signada por la referencia fotográfica. Dichos artefactos no dan a ver algo exterior a ellos mismos, sino que ponen en escena y exponen la acción de los encuentros químicos y físicos de las propias sustancias. Pero, a su vez, estos artefactos ponen en juego las disquisiciones sobre la naturaleza de una fotografía experimental en la tradición local. La historia de la fotografía en la Argentina escasamente ha destacado la acción de los grupos experimentales de los 70 y las propuestas así llamadas “autorreflexivas” de los 90.¹⁰¹ Pero estos artefactos, como los de Esteves, que dislocan los mismos principios modernos –como el de la referencia a los propios procedimientos fotográficos– no han sido objeto de discusión y análisis.

¹⁰⁰ La traducción es propia.

¹⁰¹ Existe por el contrario una extensa producción historiográfica enfocada tanto en el siglo XIX como en la primera mitad del XX. Ver por ejemplo (Robles de la Pava 2022b).

Los presupuestos que guían nuestro contacto con las fotografías se ven desarticulados ante un proceso fotográfico como el quimigrama (**Fig. 8**). Sin la mediación del típico aparato de fotos estas fotografías hacen dudar, como los fotogramas del CEV y las *foto-esculturas*, sobre la particularidad de estos cuerpos técnicos y sobre la autorreferencia al dispositivo como garantía de un carácter experimental. Estos objetos ponen en evidencia la *performatividad* material de la fotografía, su condición de fuerza generativa que da lugar, produciendo, revelando, desvelando, explicitando y exponiendo la propia capacidad de agencia de las materias fotográficas (Derrida 2008: 2).¹⁰²

Aquí los presupuestos de la fotografía como reflejo, como reproducción, como impresión, entran en suspenso (**Fig. 9**). Estos artefactos experimentales, como los quimigramas, los fotogramas y las *foto-esculturas*, que trastocan la convencionalidad fotográfica, exponen otro modo de ser de las fotografías, no ajustable a las definiciones preestablecidas sobre el medio. Frente a esto, lo experimental fotográfico se inscribe en el orden de la *difracción*, de aquello que no refleja “lo mismo” desplazado sino en donde, como afirma Donna Haraway “los *efectos* de diferencia hacen su aparición” (2019b: 47). Estos efectos de la diferencia son las acciones de los propios materiales fotográficos que irrumpen, explícitamente, en la superficie de cada fotografía. Por medio de la hidroquinona, el metol, los colorantes solubles y otras materias la fotografía se constituye más allá de la mera impresión lumínica (**Figs. 10-11**). Lo experimental es entonces la *interferencia* de lo material fotográfico llevado al extremo de una literalidad abrumadora.

¹⁰² En la entrevista que Hubertus von Amelnunx y Michael Wetzel realizan a Jacques Derrida titulada “La fotografía: copia, archivo, firma” el filósofo argelino sostiene, ante la pregunta por el futuro estatuto del referente en la fotografía digital que: “si la huella ya no está soportada por un «soporte» –al menos no por un soporte estable de papel–, quiere decir que ya no estamos hablando de un registro de imagen, aunque se registre algo: el registro de imagen se convertiría en algo indisociable de una *producción* de imagen y perdería entonces toda referencia a un referente exterior y único. Se trataría (*y puede que siempre haya sido así sin que nos diéramos cuenta*) de una performatividad fotográfica, algo que puede escandalizar a algunos y que complica singularmente, sin disolverlo, el problema de la referencia y de la verdad. De una verdad *que se hace*, como hubiera dicho San Agustín, tanto como se revela, desvela, explicita, expone o procesa” (el primer destacado me pertenece, el último es del autor) (Derrida 2008: 3). Los paréntesis derridianos exigen siempre un detenimiento. Aquí el autor pone en evidencia la posibilidad de la fotografía como “productora” y “generadora” desde siempre. En ese sentido la performatividad fotográfica tendría que ver con la capacidad operativa de los propios artefactos fotográficos y, en nuestro caso, de los propios materiales y técnicas que los constituyen. A pesar de que Derrida señala más adelante que “la cuestión de la «materia» *resta*, por muchas comillas que se le ponga, justamente como un *resto* que no se reduce a una sustancia dada, ni siquiera a la presencia ontológica de un estar ahí, de un «uno», o de un objeto (*Vorhandene*), ya sea el objeto ante el objetivo (la cosa fotografiada) o el objeto soporte de la impresión, la fotografía que sostenemos en las manos o bajo los ojos y de la que podemos multiplicar los ejemplares” es evidente que lo material constituye un lugar central en esa performatividad fotográfica. Aquí no se trata de defender un fisicalismo fotográfico sino de señalar el carácter coproducido de estos artefactos y la manera en que, bajo la lógica de la *restancia*, esa misma materialidad siempre escapa a los esfuerzos interpretativos.

Es allí donde las lógicas de lo semejante, similar o igual dejan de operar en estos artefactos y la explicitud¹⁰³ de su constitución material se expone sin dilación y sin retardo. Los artefactos experimentales que aquí propongo pensar exponen que en la fotografía no hay reflejo, sino interferencias materiales que exponen una capacidad productiva y figurante que excede la conciencia experimental de un artífice. Esta es una cuestión central para esta perspectiva material que busca resaltar la capacidad transformante, modificadora y configurante de los propios materiales. Aquello que conforma a estos artefactos técnicos clasificados por la historia del medio como experimentaciones y tanteos reiterados de los artistas en un afán por lo nuevo.

2.2. Agenciamientos químicos: Polaroids y fotografías cromogénicas

En el apartado anterior intenté señalar cómo lo experimental puede dar lugar a un modo de existencia fotográfico que desafía el paradigma de la duplicación de lo real en ciertas fotografías como los fotogramas, los quimigramas y las *foto-esculturas*. Aquí me interesa detenerme en distintos modos de agenciamiento material que tienen lugar en otros procesos como las polaroids y las fotos color.

El proceso de fotografía instantánea (**Fig. 12**) es quizá una de las formas productivas más complejas en los tipos de generación fotográfica del siglo XX. Su aparente inmediatez contrasta con una estructura material diversa que combina materias de plástico, elementos orgánicos, que componen la emulsión de la película, e inorgánicos como la plata metálica. La multiplicación de las capas sensibles a distintos espectros electromagnéticos y de capas reveladoras de color hace de las polaroids una compleja red de materiales y sustancias contenidas en un pequeño formato de 8 x 10 cm. A mediados de los 80 las polaroids de Hugo Gez reinscriben el lugar de lo material en la fotografía. Trazan un modo de entender la producción fotográfica completamente diferente de los procesos tradiciones de la gelatina de plata y las copias color.

La práctica de manipulación e intervención de la superficie a partir de un desplazamiento de los químicos sobre el soporte plástico, altera la lisura comúnmente

¹⁰³ Silvia Schwarzböck desarrolla la idea de una estética explícita apuntando a cómo lo explícito modifica las posibilidades de la percepción. En las palabras de la autora: “lo explícito tiene dos únicos temas: el sexo y la crueldad. Lo placentero y lo doloroso lleva al cuerpo al límite de sus posibilidades (sensoriales y existenciales). Si el sujeto sobrepasa ese límite, puede acontecerle la muerte” (2017: 125). En el caso de estas fotografías esa muerte es justamente la imposibilidad de pensar estos objetos bajo una lógica de la representación que asegure las garantías del sujeto.

atribuida a los objetos fotográficos. De este modo, estas polaroids exponen, en su capa superior visible, una textura fotográfica que se continúa en la profunda trama de este ensamblaje material y procedimental (**Fig. 13**). Estas instantáneas funcionan entonces más que como imágenes producidas en la autonomía de un aparato, como una intrincada coproducción de un objeto fotográfico en el cual intervienen, además de la cámara, el negativo, una vaina de revelado y el soporte en plástico.

Cada uno de estos artefactos fotográficos pone de relieve la multiplicidad material que constituye a estos objetos. Se trata de modos disímiles de relaciones aleatorias entre elementos orgánicos e inorgánicos que hacen a las fotografías. La estructura material de estas instantáneas deja ver cómo el principio de la huella se deshace bajo las prácticas y variaciones que tienen lugar en cada uno de estos objetos. Aquí no se pone en juego, solamente, el hecho de la intervención y manipulación del artista, sino que también se performativizan las prácticas que devienen de las reacciones químicas, los modos de operación de la cámara y las variaciones del soporte. Estas escapan a una intervención consiente y exceden el deseo subjetivo de generar una imagen con ciertas cualidades visuales. Bajo una impronta de la extrañeza estas polaroids desplazan el interés en la referencia por un enigma fotográfico que apunta a la manera en cómo estos objetos están hechos materialmente. La lógica de la superposición de capas configura también el espesor de estos artefactos. Capa sobre capa la estructura de estos cuerpos da cuenta de un grosor fotográfico que tensiona su aparente consistencia planimétrica. Sylvie Pénichon caracteriza el proceso de la Polaroid SX-70 introducido en 1972 como un nuevo aparato de producción de fotos, una nueva película y un nuevo sistema. Para esta autora, la estructura de la película integral de este tipo de polaroid

impuso nuevos y exigentes requisitos para los componentes químicos y estructurales. Cuando la película SX-70 se expulsaba de la cámara y se rompía la vaina, el reactivo viscoso se abría paso entre los componentes positivo y negativo del paquete, formando instantáneamente una nueva capa interior de pigmento blanco, agua y tintes opacificantes que protegían el negativo, todavía sensible a la luz, para que el procesado pudiera realizarse a la luz del día. Al igual que con los materiales descartables, los colorantes y reveladores empezaban a migrar a través de la capa adyacente del negativo en la medida en que el reactivo alcalino los solubilizaba. La reducción de los haluros de plata expuestos oxidaba e inmovilizaba los reveladores de colorantes en la capa de emulsión. En las zonas no expuestas, los reveladores de colorantes eran libres de moverse y viajaban a través de las otras

capas del negativo hasta la capa receptora de imágenes, donde eran capturados e inmovilizados por un mordiente polimérico. Como el negativo y el positivo no estaban separados, era necesario neutralizar el reactivo dentro de la unión para que se detuvieran todas las reacciones químicas, lo que se conseguía con una capa ácida polimérica que se situaba encima de la capa receptora de la imagen: cuando los reactivos alcalinos llegaban a ella, eran capturados e inmovilizados (2013: 236-237).¹⁰⁴

¿Qué nos transmite esta detenida descripción del proceso sobre las instantáneas de Gez? Las palabras de Pénichon ponen en evidencia que en la producción de estas fotografías interviene un conjunto de materias y materiales diversos con capacidades configurantes. Los reactivos viscosos y la forma en que se distribuyen por las distintas zonas de la superficie y por sus diversas capas posibilitan el proceso de revelado a plena luz del día (**Figs. 14-15**). La participación de pigmentos, agua y tintes también tienen su parte como los haluros de plata y el ácido polimérico. Al sumergirnos, como lo hace la autora, en cada uno de los componentes de estos artefactos advertimos la trama natural y técnica que atraviesa la generación de los objetos fotográficos. Es en el navegar de la energética de estos agentes, sus migraciones, encuentros y desencuentros al interior de cada una de estas polaroids donde se hace posible advertir la trama vital que atraviesa estos artefactos considerados siempre como simple imágenes inertes.

La puesta en un primer plano del color como modalidad productiva de la fotografía se pone también en juego en las copias cromogénicas que Oscar Bony realizara durante la década del 70.

Mediante una imagen que se desdibuja sobre un plano bidimensional, la ruptura con una coherencia mimética se pone de manifiesto en la fotografía *Forma* de 1976 (**Fig. 16**). Se trata de una de las pocas fotografías del momento en donde se desvanece el contorno de una figura humana a partir de un ejercicio de variación con las posibilidades técnicas de una materia fotográfica compleja y de las circunstancias de la toma. La superposición de capturas de una figura en movimiento inscribe un orden temporal que se acentúa a partir de su multiplicación en una superficie de acetato de celulosa revestido con resina. Estas copias cromogénicas consisten en un proceso de sustracción de color en donde los acopladores –compuestos químicos– reaccionan con otros componentes, como

¹⁰⁴ La traducción es propia.

los reveladores, por una acción de la triple capa de emulsión de gelatina y sus respectivos químicos incoloros. Las múltiples capas que conforman estos objetos -de emulsiones, filtros e intercapas- dan como resultado una suerte de imagen espectral que remite a distintas instancias de la *performatividad* fotográfica. La acción conjunta de todos estos materiales, su combinación y mezcla a través de una serie de agenciamientos químicos, a partir de un negativo Ektacolor, junto con los haces de luz que se proyectan, no solo en una materia espacial sino también sobre una materia corporal, dan como resultado estas fotografías que antes que “evocar” el movimiento, lo exponen y lo revelan en su propia superficie.

Los distintos compuestos y las múltiples acciones que intervienen en la configuración de este artefacto fotográfico se enlazan con la propia práctica de Bony en donde, a la manera de una toma de estudio, se dispone al retratado en distintas posiciones y se obtiene así una serie de elementos visibles en una película mate de 35 mm. Este destello luminoso que emerge en ciertas zonas de la superficie evidencia una radiación electromagnética que, a través del movimiento, se despliega, en el momento de copiado, sobre el acetato de celulosa. La impresión se hace sobre un único soporte a partir de una película en color positivada con el uso de una ampliadora. Esto determina un tamaño mayor que el fijado por el tipo de negativo e inscribe una visualidad que se extiende más allá del contacto con el soporte fotosensible. La materia de esta foto de Bony va por lo tanto a contracorriente de los estándares de la producción fotográfica de la década del setenta. Utilización de película en color, superposición de tomas, manejo de tiempos largos de exposición e impresión sobre un único soporte desdibujan una figura que ha sido preeminente en los modos de la visualidad fotográfica.

Forma y otras de las fotografías de Bony de esta misma década (**Fig. 17**) son sin embargo una serie de fotos que van más allá de un simple ejercicio exploratorio consciente con las posibilidades de los procesos y técnicas fotográficas, el movimiento y el tiempo. Se puede considerar también como una toma de posición frente a la práctica fotográfica desde la práctica artística de la década del setenta. Pero estos artefactos fotográficos no solo se reducen a esto, sino que exponen la fuerza generativa de los propios materiales, técnicas y procesos, a la vez que el rol imprevisible que estos tienen en la conformación de una experimentación fotográfica. Se trata de una operación de selección y (re)encuadre de la tradición fotográfica al mismo tiempo que una (re)proyección del orden agencial que interviene en la producción de estos artefactos fotográficos.

Otro elemento que se pone de manifiesto es la ruptura con los modos de percepción que atraviesan los usos fotográficos en ese momento. Tanto las Polaroids de Gez como las copias cromogénicas de Bony permiten pensar distintas modalidades a partir de las cuales se determina la Idea fotográfica, la multiplicidad constitutiva que signa aquello que entendemos como lo fotográfico y que expone el exceso material que lo configura. En estos artefactos la materialidad fotográfica pone de manifiesto cómo excede las coordenadas de la subjetividad desde la cual ha sido pensada la fotografía en general y el impulso experimental del medio en particular. Si los cruces entre experimento estético y experimento científico tienen resonancia, las palabras de Isabelle Stengers e Ilya Prigogine resultan iluminadoras:

El hombre de ciencia no hace, pues, todo lo que quiere, no le hace decir a la naturaleza aquello que él quiere; no puede, por lo menos a término, proyectar sobre ella cualquiera de sus más queridos deseos y esperanzas. El hombre de ciencia corre de hecho riesgos tanto mayores cuanto su táctica mejor cree cercar la naturaleza, colocarla, más precisamente, entre la espada y la pared” (2004: 70)

Ni Gez ni Bony hacen con los materiales fotográficos lo que quieren, no le hacen decir a esas materias –que son naturales y técnicas– aquello que los propios artistas prevén. Hay algo en la composición material y técnica de estos objetos que escapa así a su cálculo. Vilém Flusser lo entiende como “el programa de los aparatos” o de las *imágenes técnicas* (2015), pero podríamos también decir que se trata de aquella materialidad que siempre resiste, lo que resta.

Lejos de consistir en un fenómeno aislado, la materialidad fotográfica experimental de los 70 y los 80 se diseminó a lo largo de las décadas y conformó, tal como lo hicieron los propios artefactos fotográficos, un acontecimiento que alteró los modos de producir y pensar la fotografía. Fueron los propios materiales, sus vínculos estrechos con las técnicas y procesos fotográficos, así como con los discursos vinculados a ellos, los que impulsaron la producción de estos artefactos técnicos. Muchas propuestas fotográficas de la Argentina de ese momento presentan también innumerables desafíos a los modos de comprensión material de estos artefactos. Así como los agenciamientos químicos de las polaroids y las copias cromogénicas dieron lugar a las fotos aquí analizadas, revelando una dinámica no-humana de producción, del mismo modo la

alteración e intensidad de los soportes a través de la combustión hizo posible una serie de apuestas fotográficas excéntricas.

2.3. La alteración de los soportes: *El paisaje como idea y Papeles quemados y otros fuegos*

El experimentalismo como forma de mediación tiene lugar también en otros artefactos de los 70 y los 80 como las serigrafías de Osvaldo Romberg¹⁰⁵ y la serie *Papeles quemados y otros fuegos* de Jorge Aguirre (**Figs. 18 y 20**). Aquí las materias propias de procesos fotográficos como la gelatina de plata y las copias cromogénicas se complejizan por medio de una alteración radical que supone la fuerza del fuego y sus reacciones exotérmicas.

Los soportes fotográficos son intensos. Esto supone, desde una impronta deleuziana que aquí recupero,¹⁰⁶ un movimiento interno que solo se inscribe en la sensibilidad tramada por un conjunto de relaciones dinámicas de materias diversas. Partículas de energía, fragmentos de pulpa de celulosa, fibras de nylon, colorantes solubles, resinas, disolventes, emulsiones y aditivos se articulan con las tradiciones de técnicas como la gráfica y la fotográfica. Esto es lo que exponen las serigrafías de Romberg compuestas por medio de la transferencia fotográfica (**Fig. 18**). Palpables en una trama de elementos fibrosos lo visible de la *Laguna del Tesoro* en Tucumán es en realidad una superposición de láminas voluminosas que sobresalen a la vista. Se muestran al exponer ciertas cualidades sensibles, fragmentadas a través de las secuencias, superposiciones y discontinuidades de tinta negra. En una superposición de láminas o capas, a la manera de una estratificación secuenciada, los papeles de Romberg se ensamblan plegando diversos estratos de energía fotográfica, las tintas serigráficas, las fibras de los papeles y los restos de la reacción exotérmica del papel quemado. ¿Qué es lo que patentizan estas condiciones materiales de las serigrafías aquí comentadas?, ¿son

¹⁰⁵ Artista argentino con una amplia y diversa producción. Inició su carrera desde la década de los 60 y participó de exposiciones tanto en el Instituto Di Tella como en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAyC).

¹⁰⁶ El concepto de intensidad en la obra de Gilles Deleuze y, en particular en *Diferencia y repetición* resulta altamente complejo y posibilita distintas líneas de análisis en términos ontológicos. Me interesa en este caso, sin entrar en la discusión más fina de este concepto, pensar su concepción como “razón de lo sensible” y como “acoplamiento” o “diferencia [que] es la razón suficiente del fenómeno, la condición de lo que aparece” (334).

acaso solo el resultado de una experimentación individual o imponen otro registro de acciones que desbordan el proyecto previsto por Romberg para *El paisaje como idea*?

En efecto, los compuestos y las circunstancias materiales que convergen en este artefacto escapan al proyecto rombergiano de la obra fotográfica o serigráfica. En ella se imponen las propias acciones de las sustancias y las técnicas que se encuentran en este cuerpo fotográfico que no solo vuelve sobre tradiciones serigráficas sino que también se hace eco, en su propia espesura material, de las condiciones fotográficas en las cuales la luz, los compuestos de los reveladores, detenedores y fijadores se encuentran (**Fig. 19**).

Al tomar como punto de partida una fotografía copiada de un negativo compuesto por una película de plástico, *El paisaje como idea* revela el *encuentro aleatorio*¹⁰⁷ que tiene lugar entre las materias sintéticas de los plásticos, las fibras, las radiaciones, los procedimientos técnicos de copiado e impresión y la transferencia fotográfica. Esta última opera por contacto y es en este encuentro multisustancial donde se yuxtaponen materias que imprimen rastros, huellas químicas y físicas que agencian procedimientos, lógicas conceptuales, discursividades estéticas y artísticas. En una extensión de compuestos *El paisaje como idea* pone en evidencia su propia *exi-stencia* material (Nancy 2016: 17). Un espaciamento que devela redes de relaciones materiales y significantes *excritas* en la piel que hace al propio cuerpo fotográfico en las tintas negras, los cortes, las ondulaciones del papel y, en definitiva, en la textura de la superficie. Más que mera idealidad en el orden del concepto impuesto por la lectura convencional de la historia del arte,¹⁰⁸ estas superficies ponen en jaque la mera idea en su concreción sensible, en su propia apariencia que devela, revela y expone el “Corpus-ego”¹⁰⁹ fotográfico. Se trata, por lo tanto, en este caso, de un cuerpo, de un *soma* que presenta las marcas de los propios procesos de oxidación y transformación química. Este artefacto fotográfico presenta por ende las firmas y las suturas que ejerce una materia entendida, en este caso, como *materia-*

¹⁰⁷ Esta idea del “encuentro aleatorio” proviene de la noción de Louis Althusser del materialismo del encuentro. Althusser identifica “*la existencia de una tradición materialista casi completamente desconocida* en la historia de la filosofía: el «materialismo» de la lluvia, de la desviación, el encuentro y la toma de consistencia” (2002: 31-32).

¹⁰⁸ No hay que olvidar la lectura convencional de esta obra de Romberg, así como muchas obras del CAyC, en términos de arte conceptual. Me distancio de esta concepción que entiende al así llamado “arte conceptual” como “[...] un desplazamiento del objeto (tradicional y objetual) hacia la idea o, por lo menos, hacia la concepción. Esto implica una atención a la teoría y un desentendimiento de la obra como objeto físico [...]” (Marchán Fiz 2012: 375)

¹⁰⁹ Recupero aquí la noción nancyana de “Corpus ego” que el autor caracteriza como aquello que: “carece de propiedad, de «egoidad» (y más aún de egoísmo). La egoidad es una significación (necesaria) de *ego*: ego atándose a sí mismo, atando lo desatado en su proferimiento, atando el cuerpo, ciñendo en torno suyo la atadura de *sí mismo*” (Nancy 2016: 24).

intensa, aquella que se iguala, siguiendo a Deleuze y Guattari (2015: 159), con la energía y que produce estos artefactos.

Toda fotografía es de este modo una estratificación, una multilaminaridad que en sus distintos niveles moviliza compuestos orgánicos e inorgánicos. La agitación de la superficie fotográfica se da en ese encuentro aleatorio de elementos diversos que desestabilizan de manera constante la supuesta fijeza de la toma fotográfica. Esto se hace perceptible también en otra serie como *Papeles quemados y... otros fuegos* presentada por Jorge Aguirre¹¹⁰ en 1981 (**Figs. 20 y 21**). Tomas directas con un lente macro de papeles de colores quemados nos introducen en un imaginario fotográfico poco común en la historia visual argentina y, particularmente, en el propio itinerario fotográfico de Aguirre. Las sustancias que componen estas copias cromogénicas son parte de un cuerpo que combina en el negativo una estructura de triple emulsión sensible cada una de ellas a un espectro electromagnético específico que tiñe la superficie y da a ver los azules, magentas y blancos adheridos en ese soporte fotográfico. Pero, más que meras tomas, los *Papeles quemados* dan cuenta de las alteraciones de la combustión sobre las fibras vegetales de los papeles y los tintes adheridos sobre ellas. Por medio de la sustracción de color y la injerencia de las ondas electromagnéticas generadas por cada uno de ellos, las agencias físicas y químicas que hacen a la base de plástico, las láminas de emulsión de color, las intercapas y los filtros elaboran las tramas brillantes y opacas visibles en estos objetos de colores estridentes (**Fig. 22**).

En un gesto propio de las materias que componen las fotografías de esta serie, *Papeles quemados* desestabiliza la seguridad de una tradición visual que condiciona la percepción general que se tiene de la fotografía producida localmente en la década del 80. Se aparta del modelo documentalista que signó en gran medida la fotografía de aquella época, y despliega otro modo de actualización fotográfica que pone en un primer plano la expresión de los compuestos materiales. Liberados de sus cadenas referenciales los componentes que co-constituyen estos objetos expresan una sensibilidad propia manifiesta en la literalidad de la superficie. Como diría Derrida “[...] sin dilación, sin relevo, sin retardo [...]” (2011: 105) la materialidad fotográfica se hace aquí presente y, al mismo tiempo, pareciera esconderse en las formas discursivas del experimentalismo y

¹¹⁰ Fotógrafo argentino. Desarrolló su producción desde principios de la década del 50 hasta fines de los 80. Ha sido reconocido, sobre todo, por su fotografía de reportaje.

conceptualismo fotográfico. Es así como bajo una máscara que las define como simples impulsos de experimentación subjetiva, las series *Papeles quemados* y *El paisaje como idea* exponen la cooperación natural, técnica y cultural que las hace posibles como artefactualidades fotográficas. Esta mirada cooperativa de la producción de estos artefactos contrasta con aquella que tuviera, por ejemplo, Ulyses Petit de Murat, quien escribió para el catálogo de *Papeles quemados y... otros fuegos*:

La indagación de Aguirre, en la hoy vasta zona de la óptica inventada por los humanos, nos pone ante el universo de un ponderado artífice. [...] Las claves de la materia del artista y sus procederes no son fáciles de dilucidar. Quizá una de ellas, si vamos a lo elemental, sea el fuego. Pero las sepamos o no, el resultado, su equilibrada belleza plena de sorpresas en los lindes del color, las sombras, los volúmenes concisos o desgarrados, sus planetas, sus cielos lentos y desesperados, su misterioso juego de día del Génesis o alusiones a las sumergidas Atlántidas, agudizan nuestra sensibilidad y nos conducen hacia una *inquieta contemplación* (1981: s/p).¹¹¹

Petit de Murat advierte muy bien lo que escapa a la clarificación de *Papeles quemados* y destaca de modo particular la agencia del fuego como aquella encargada de dar lugar a la configuración de estos artefactos. Sin embargo, no queda duda de que para el escritor no se trata de un trabajo co-producido sino de una serie de materias y procesos manipulados y transformados solamente por el fotógrafo. Es de destacar también el tono metafórico con el cual el autor de este texto señala –y qué bien lo hace– las implicancias de este tipo de fotografías. No solo exponen una belleza sorpresiva, sino que, paradójicamente –algo que valdría la pena profundizar–, agudizan la sensibilidad y llevan a una inquieta contemplación. Así pues, estos artefactos de Aguirre, y creo yo que también los de Romberg, reconfiguran los términos de una percepción estética que oscila entre una cercanía y una distancia, entre un movimiento y un estatismo.

Estas series fotográficas participan de un movimiento permanente que transforma con el paso del tiempo las características de las superficies fotográficas y el tipo de interacción entre los materiales que en ellas confluyen. Es en estos soportes perforados, horadados, rasgados y desgarrados donde tiene lugar una afección fotográfica. Es la

¹¹¹ El subrayado es mío.

vivacidad material, aquello que Jane Bennett entiende también como un *afecto impersonal*, lo que hace que los materiales fotográficos marquen sus propias trayectorias, inclinaciones y tendencias (Bennett 2022). Es en el soporte, en el límite de las copias color impresas o de las serigrafías, así como en el borde de los fotogramas, las *foto-esculturas*, los quimigramas, y las polaroids que estos artefactos manifiestan la vitalidad de estos cuerpos fotográficos que escapan a toda fijeza y a toda condición de ser el resultado final de un proceso ideado, solamente, por una conciencia.

Estos artefactos muestran en su propia génesis, en esto que llamé en el capítulo anterior una ontogénesis –siguiendo a Simondon–, una energética material que escapa al control sobre los procesos relacionales que tienen lugar en cada objeto fotográfico. La foto es el resultado de un régimen material y discursivo de actividad surgido de acoplamientos y entrelazamientos específicos que determinan la singularidad de cada uno de estos artefactos. Esta operatoria es, justamente, la que se expresa en los objetos aquí mencionados, más allá de que en el caso de *Paisaje como idea* se trate de serigrafías.¹¹² Los cuerpos resultantes son por consiguiente una co-creación humana y no-humana, natural y cultural que excede el nombre propio de los artífices y expresa una *poiesis* conjunta.¹¹³

Hay por otra parte en los *Papeles quemados* y en el *Paisaje como idea* un proceso de mediación técnica en el cual opera una cajanegrización¹¹⁴ (Latour 2019) de la producción conjunta. Esto significa que el proceso de producción, las asociaciones, conexiones y ensamblajes que ocurren en todos estos artefactos experimentales –y aquí hay que incluir los anteriormente trabajados–, se ven opacados, oscurecidos y escondidos por una eficacia discursiva. Es decir, es tal el peso, la eficacia y la simplicidad del discurso de la experimentación individual que la malla sensible que hace a las fotografías se encierra en un plano muchas veces inaccesible.¹¹⁵ Así, en las intensidades de los soportes

¹¹² No hay que olvidar que el punto de partida son copias en gelatina DOP.

¹¹³ Con esta idea de *poiesis* conjunta me interesa repensar las nociones de *autopoiesis* de Maturana y Varela (88 y ss), así como también la noción de *simpoiesis* tal como la concibe Donna Haraway (2019b: 63-64).

¹¹⁴ Es aquí relevante las resonancias que se pueden establecer entre la concepción de Bruno Latour de la opacidad de la producción conjunta en la mediación técnica y la concepción de Vilém Flusser de la “black box”. Para Flusser la codificación de las imágenes técnicas ocurre en el interior de esa caja negra (21).

¹¹⁵ Cito *in extenso* a Latour cuando señala que cajanegrizar o encerrar en una caja negra “es una expresión tomada de la sociología de la ciencia que se refiere al modo en que el trabajo científico y técnico aparece visible como consecuencia de su propio éxito. Cuando una máquina funciona eficazmente, cuando se deja sentado un hecho cualquiera, basta con fijarse únicamente en los datos de entrada y los de salida, es decir, no hace falta fijarse en la complejidad interna del aparato o del hecho. Por tanto, y paradójicamente, cuanto más se agrandan y difunden los sectores de la ciencia y de la tecnología que alcanzan el éxito, tanto más opacos y oscuros se vuelven” (2001: 362).

fotográficos, en esa trama de alianzas materiales, se despliega una imaginación fotográfica que excede el deseo constituyente y objetivable de un artífice solamente humano.

En tanto intensos los soportes fotográficos poseen una dimensión diferencial, es en esa diferencia que lo sensible fotográfico se constituye, que las materias se encuentran con las discursividades y las técnicas que hacen a todo artefacto fotográfico. Es en los estratos de las múltiples capas, de sus capas fibrosas, de emulsiones, resinas, plata y barita donde se dan las intensidades y los flujos de materias inestables y dinámicas. Su interrelación con las tradiciones de un experimentalismo estético, surgido de la combinatoria anti-convencional de materias e ideas, ofrece una expresión visual que desustancializa la centralidad productiva de toda fotografía. Ella surge, más bien, de una interconexión permanente de registros significantes sedimentados en cada objeto fotográfico.

En la alteración de estos soportes podemos ver cómo la materialidad fotográfica opera, se muestra y expone un conjunto de agencias diferenciadas. Es gracias al colectivo de elementos y técnicas que agencian estas fotografías y en el rebatimiento de una claridad significativa que podemos ver aquí el orden de lo experimental y otro modo en el cual una ontología material y relacional de la fotografía opera. Cada uno de los materiales fotográficos, aquellas sustancias ya determinadas en un tipo de interacción, es el resultado de un encuentro material que solo acontece en los límites siempre difusos de estos objetos que llamamos fotografías. Junto a estos los discursos sobre lo experimental también se ven envueltos y juegan su parte en la determinación material de la fotografía.

2.4. Discursividades en torno a la experimentación fotográfica. Prácticas expositivas y debates en la prensa especializada

En una estrecha relación con la génesis de estos artefactos, el debate acerca de lo experimental ocupó un lugar privilegiado entre los 60 y los 70. Al haberse extendido las posibilidades materiales y mediales a fines de los cincuenta y principios de los sesenta,¹¹⁶ el escenario artístico de Buenos Aires en particular, pero con cierta circulación a nivel

¹¹⁶ Sobre los debates y particularidades de la discusión artística en la Argentina de los 60 Andrea Giunta señala que los artistas de este momento “pretendían generar una vanguardia en términos de experimentación y renovación del lenguaje, como un atentado al gusto establecido y, sobre todo, como búsqueda de originalidad (aunque siempre en referencia al arte internacional)”. Es así como también afirma que “la exploración de materiales no tradicionales, que permitió que ingresaran en el espacio del arte elementos de la realidad más inmediata, fue fundamental en el proceso de traducción y en las subversiones respecto de

nacional, vio en la fotografía un medio privilegiado que llevaba al límite los formatos plásticos más convencionales. La fotografía, por entonces, dejaba de ser, en una escala relevante, un modo de producción de imagen únicamente relegado a los clubes fotográficos y la prensa para ocupar, en una mayor cantidad, los espacios de las salas de las galerías de arte y otros espacios expositivos que se fueron extendiendo cada vez más entre los 80 y los 90.¹¹⁷

De este modo hay que señalar que el experimentalismo, además de dar cuenta de las alteraciones y combinaciones de una materialidad que es múltiple, se trama con diversas ideas y discusiones sobre lo experimental fotográfico. Algunos de estos debates se dirimieron durante los 70 en mesas redondas, notas de artistas y demás publicaciones que circularon, mayoritariamente, en la prensa periódica. Revistas como *Fotografía Universal*, *Fotovisión*, *Foco. Fotografía y Artes Visuales*, así como *FotoMundo*, pusieron en evidencia un escenario de circulación y discursivización de la fotografía en el orden de la experimentación.

Si bien la experimentación ha constituido a lo largo de la historia un punto de referencia para las experiencias de vanguardia, técnica y formalmente, el experimentalismo ha sido concebido como el conjunto de estímulos y motivaciones

aquellos originales que se miraban en las revistas. Sucesivos deslizamientos dieron lugar a transgresiones paulatinas de la poética de la que se partía. Al mismo tiempo, y vinculado a ese clima de investigación compulsiva que distintos discursos (los de la modernización, los del progreso, los de la actualización) promovían, se generó un espacio de debate de intensos intercambios entre los artistas—que empezaron a funcionar como un equipo—, que dio lugar a préstamos en los que los hallazgos de uno pasaban a incorporarse como materiales y soluciones de otro” (2008: 93-127). Son numerosas las investigaciones y publicaciones que trabajan sobre los vínculos entre arte y experimentalismo en la Argentina entre los 60 y los 90. Además del texto ya referido de Giunta se pueden citar publicaciones como las de Florencia Garramuño (2009); David Oubiña (2011); Silvia Dolinko 2012; Viviana Usubiaga (2012); María José Herrera (2014); entre otros.

¹¹⁷ El experimentalismo ha ocupado un lugar central en relación con diversas formas fotográficas. En tanto modo de concebir la fotografía es posible advertir su diseminación en el fotoperiodismo, la fotografía publicitaria y en distintas prácticas que se dieron al interior de los clubes fotográficos. Un ejemplo de esto se pone en evidencia en las investigaciones realizadas, para el caso argentino, por Cora Gamarnik en relación con la fotografía de prensa y su renovación y “modernización” en la década de los sesenta (2016). Asimismo, se pueden señalar las “experiencias alternativas” que tuvieron lugar en los fotoclubes argentinos entre fines de los sesenta y principios de los setenta (Fernández 2011). Silvia Pérez Fernández ha analizado también en *Imágenes latentes. Fotografía argentina de los ochenta* los circuitos, la visibilidad y los espacios de exhibición de la así llamada “fotografía de autor” para ese momento (2020). Viviana Usubiaga también menciona cómo en los 80 “la fotografía comenzó a ocupar espacios dedicados a las artes plásticas, donde antes era mantenida en los márgenes (2012: 203). El caso de la circulación y los debates sobre el lugar de la fotografía experimental durante los 90 lo he analizado en mi tesis de maestría: *La materialidad del espacio. Intersecciones entre lo curatorial y lo fotográfico en la práctica expositiva* (Robles de la Pava 2019) y en otras publicaciones como “La potencia de seducción. Redes exhibitivas de la fotografía en Buenos Aires durante los noventa” (2022d).

complejas que activan el deseo del artista vanguardista (Poggioli, 1968, p. 131). Su impulso, dentro de la tradición teórica más extendida, tiene que ver no solo con la profundidad de llevar al límite una forma de arte, sino también con su alcance en los intentos de extender las fronteras de esa forma y de invadir otros territorios del universo de la creación (Poggioli, 1968, p. 133). Dicho en estos términos, la experimentación busca romper los límites y abrir otras posibilidades de la expresión. Gran parte de los discursos vinculados a lo experimental pusieron el énfasis, como ya lo he señalado, en la capacidad de los artistas y fotógrafos, solamente, de generar dislocaciones y producir perturbaciones sobre los materiales y las técnicas. No obstante, muchos discursos de los 60 en adelante ponen de manifiesto cómo las agencias materiales resistían, muchas veces, a ese impulso individual de ruptura.

A fines de la década del sesenta y principios de la del setenta, estas ideas sobre lo experimental eran corrientes en los escenarios de discusión respecto del arte. La disquisición, propia de las teorías y la especulación estética, no estuvo fuera de la agenda fotográfica que suscitaba incontables controversias en la prensa especializada. *Fotografía Universal*,¹¹⁸ en circulación desde 1963, otorgó un extenso espacio para discutir las prácticas de lo experimental que venían a irrumpir en un escenario fotográfico caracterizado –muy genéricamente– por un “estricto blanco y negro, formato pequeño o mediano, contenido relevante, solvencia técnica” (González 2011b: 103). En sus publicaciones de 1971, el lugar destinado a la experimentación comenzaba a ser cada vez más llamativo. En un artículo dedicado al CEV, Miguel Ángel Otero –secretario de redacción de la revista– recupera las ideas de uno de los integrantes del grupo, Ramón Pereira:

Los medios fotográficos plantean resultados inesperados e irrealizables de otra manera, los que debidamente seleccionados por el experimentador, arrojan un producto único. Los medios colaboran muchas veces a superar limitaciones propias de la imaginación, ubicándola a un nivel más complejo. Se crea un nuevo tipo de

¹¹⁸ Daniel Merle lleva a cabo una exhaustiva investigación sobre el lugar de la experimentación técnica y sus vínculos con la fotografía documental en las publicaciones periódicas como *Fotografía Universal* (entre otras) entre fines de los sesenta y principios de los setenta. Esto se puede ver en trabajos como “Procesos forzados. Experimentación técnica y fotografía documental en Argentina entre 1967 y 1972” (2022) o “Tiempos de disenso, rebelión y ruptura. Fotografía documental y política en Argentina 1969-1973” (2022). Agradezco al autor no solo por compartir sus manuscritos conmigo, por proporcionarme incontable información sino también por los intercambios de ideas y perspectivas que ha sido fundamentales para la escritura de este capítulo.

imagen, que puede tener analogías pero que es único, de allí la imperiosa necesidad de su aplicación en el enriquecimiento del campo visual (Otero, 1971, p.35).

De acuerdo con estas palabras de Otero, la posibilidad de desafiar las formas residía en la potencia de los medios y en la debida selección del productor. Allí la cualidad experimental no era atribuida tanto a los procedimientos propiamente fotográficos cuanto a la imaginación subjetiva, que era capaz de reconocer otras alternativas de la expresión en este tipo de materialidad.¹¹⁹ En una visión más alejada de aquella que postula lo experimental como lo referido a la “coherencia del objeto: que el sujeto artístico práctica métodos cuyo resultado no puede prever” (Adorno 2004: 55), el enriquecimiento visual del escenario argentino de los setenta estaba estrechamente vinculado a la prerrogativa del autor fotográfico. Asimismo, miradas como las de Pereira explicitaban una definición de lo experimental asociado a la complejidad de ciertas formas fotográficas por encima de otras. De esta manera, la extensión de los debates de la experimentación artística a medios como el fotográfico daba cuenta del desarrollo de ideas que apuntaban hacia la comprensión del fenómeno de la transgresión poética como uno de los aspectos centrales de la novedad visual.

Sujeto a la noción de experimentación fotográfica, se desplegó también en Buenos Aires un debate vinculado al *topos* de la artísticidad de la imagen técnica y los modos en que el medio conformaba objetos pertinentes para el arte del presente. Es así como en 1971 se llevaron cabo las *Jornadas Intensivas de Discusión Arte y Fotografía* en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC).¹²⁰ Durante dicho encuentro, la discusión sobre las formas fotográficas hacía explícita una diversidad de puntos de vista en donde se entrecruzaban las miradas de fotógrafos, críticos, artistas y periodistas. En relación con la fotografía experimental, Juan Carlos Romero, artista y miembro de los grupos fotográficos experimentales, estipulaba que había

¹¹⁹ Esta concepción se puede vincular con la analogía de lo experimental que realiza Claudia Kozak entre el arte y las ciencias. La autora señala que: “Así, tanto en el caso del arte como en el terreno de las ciencias, lo experimental se relaciona con la manipulación de «instrumentos», formas o conceptos para proyectar lo nuevo. Sin embargo, el arte experimental se aleja del parámetro, la norma, la ley, y, principalmente, de las relaciones causales. A diferencia de lo que sucede con el método experimental en las ciencias, el arte experimental no se rige por la lógica de la verificación y, en general, renuncia de antemano a cualquier tipo de control, entendido en términos de la producción de regularidades constatadas que luego serán convertidas en leyes” (:108)

¹²⁰ Silvia Pérez Fernández ha analizado el contexto histórico y los discursos desplegados en estas jornadas en su libro *Imágenes latentes. Fotografía argentina de los 80* (2020: 66-67)

dos formas de interpretar la fotografía: la fotografía experimental que realizan esos artistas que groseramente he identificado [se refiere a miembros de Dadá y la Bauhaus], y los fotógrafos que trabajan a otro nivel de la fotografía como medio recordatorio, digamos. El que hace la foto como un hecho anecdótico. Los otros fotógrafos trabajan más que nada con la objetividad pura, digamos, los de carácter experimental (Romero 1971: 81-82).

El lugar de la objetividad ocupaba para Romero una posición central en la experimentación. En este caso, mucho más cercano a la mirada adorniana del *pathos de la objetividad* (Adorno 2004: 78), el experimentalismo se erigía sobre el vínculo con las cualidades del objeto y habilitaba la creación de nuevas formas artísticas, como el afiche fotográfico. En este sentido, la retórica experimental servía como vehículo de promoción de nuevas formas estéticas que hacían frente a los formatos tradicionales. Esta mirada “construccionista” (Adorno, 2004: 56) otorgaba a lo experimental un carácter generativo que trazaría el camino para la formulación de propuestas desafiantes y novedosas.

Entre el enfoque subjetivista y el objetivista, lo que de una u otra manera comprendía el problema de la experimentación era su capacidad de inscribir formas anticonvencionales, que alimentaban el deseo modernista de la novedad.¹²¹ En este sentido, si bien históricamente el experimento –como tanteo reiterado con las formas, los materiales y las técnicas– existió en tanto sustrato de muchas pulsiones de creación estética, en el contexto de los setenta habilitó en Argentina la incorporación de la fotografía en las discursividades propias del arte moderno. ¿Pero acaso sería posible atribuir esa novedad a la expresión multiagencial que tiene lugar en la generación de artefactos fotográficos? Esto es, en la medida en que los discursos sobre lo experimental se dirimían –y todavía lo siguen haciendo– en función de la producción de lo nuevo por medio de desplazamientos, inversiones y puntos de vista imprevistos, ¿sería posible formular lo experimental en el orden de las agencias materiales?

Resulta llamativo el hecho de que la idea de anticonvencionalidad se desarrollara sobre un suelo de miradas contrapuestas. Por un lado, aquellas en donde el impulso de novedad provenía principalmente de la capacidad selectiva del artista y, por otro, aquellas en donde la potencia de objetivación de los medios fotográficos promovía el

¹²¹ Adorno lo decía claramente en su *Teoría estética*: “El gesto experimental (un nombre para comportamientos artísticos en los que lo nuevo es lo vinculante)” (2004: 55)

enriquecimiento visual de las artes.

La disputa sobre el modo de entender la experimentación aclara algunas cuestiones fundamentales. En principio, el experimentalismo fotográfico no constituyó en Argentina una práctica y una manera unívoca de concebir el medio. Por el contrario, los discursos sobre la experimentación fueron múltiples e hicieron del escenario fotográfico local un campo de luchas dialógicas relacionadas con la anticonvencionalidad en el arte, así como también con las variadas alternativas de resolución fotosensible. Impreso en 1974 con el título “Fotografía experimental. Artesanía sin límites de búsqueda”, el artículo de *Fotografía Universal* sobre los fotógrafos platenses Eduardo Arreseygor y Roberto Randrup ubicó la libertad procedimental e imaginativa como causa de la experimentación fotográfica. Uno de los puntos centrales para estos artistas tenía que ver con la estrecha relación entre una concepción plástica del medio fotográfico y una concepción técnica.

Según la publicación, “sobre un concepto plástico de bellas artes, apelaron [los artistas] a su imaginación para buscar formas plásticas en las que la fotografía, como técnica, es solo el vehículo de sus experiencias” (Anónimo, 1974, p. 19). Esta idea de lo plástico refería de manera precisa a la manipulación constante de los protocolos de producción de la fotografía. Antes que dedicarse a realizar simples tomas directas, estos fotógrafos:

Recurren a luces estroboscópicas, vidrios texturados, reflejos, distorsiones en cámara, tanto como a los reticulados de negativos por medio de calor, revelados parciales a pincel o mediante vaporizadores y máquinas pulverizadoras, chorreos de revelador, virados por reveladores cromógenos, texturas visuales por procedimientos tan poco ortodoxos como rociar con azúcar el papel sensible sobre el que proyectan sus negativos (Anónimo 1974: 19).

Me interesa señalar varias cuestiones en esta nota: En primer lugar, esta descripción de los procedimientos empleados por Arreseygor y Randrup, deja en claro que eran las maniobras y los artificios puestos en marcha por los artistas los que concedían la prerrogativa a una actitud experimental. Pero, a pesar de estar impulsado por una conciencia subjetiva que movilizaba la experiencia, el gesto desacomodador que se enuncia desliza cierto atributo agencial a los propios materiales que constituían los objetos fotográficos comentados. De esta manera, en un segundo lugar, eran las luces

estroboscópicas, los reveladores, vaporizadores, pulverizadoras, el vidrio, la cámara y el azúcar los que también tenían una participación en la conformación de los negativos.

Resultaba esperable, por entonces, que las fotos de estos platenses sorprendieran “al público de la capital bonaerense, con una serie de trabajos capaces de hacer poner los pelos de punta a los fotógrafos ortodoxos y puristas” (Anónimo 1974: 19). A diferencia de las formas visuales constantemente instituidas en la Argentina del momento –la fotografía explícitamente referencialista–, las propuestas de estos fotógrafos permiten hoy también evidenciar cómo las operaciones de producción fotográfica están entreveradas con agencias materiales y técnicas más que humanas.

Otro caso llamativo es el del Manifiesto del Grupo Fotográfico Experimental. En diciembre de 1969 se llevó a cabo en la Galería Lirolay de Buenos Aires la exposición *La fotografía es arte* del Grupo Fotográfico Experimental, conformado por Luis Carlos Guala, José Luis Méndez y Guillermo Pérez Curtó.¹²² Titulado al igual que la exposición, el manifiesto del Grupo Fotográfico Experimental mostraba una operación discursiva que consistía en establecer un programa de acción con respecto al lugar de la fotografía en su propio contexto artístico y proyectaba hacia el futuro a través de la denuncia del presente.¹²³ De acuerdo con las ideas de los miembros del grupo, a través de su integración se proponían:

1) Realizar –en fotografía–, por primera vez en el país, el trabajo en grupo, facilitando con esta nueva forma, una amplia experimentación de los medios que permita el origen de otros estilos y tendencias fotográficas.

2) Intentar con esta forma de trabajo la participación del espectador tratando de que la fotografía deje de ser un objeto recordatorio para ser un sujeto artístico.

3) Provocar el nacimiento de nuevas expresiones que pongan a la fotografía al nivel de las experimentaciones de las demás artes.

Con esto nos proponemos mostrar un nuevo camino que nos permita asegurar que aquí también: LA FOTOGRAFÍA ES ARTE (Grupo Experimental 1969: s/p).

¹²² Para otro tipo de análisis de estos mismos materiales ver el trabajo de Pérez Fernández ya mencionado (2020: 61-63).

¹²³ La definición del manifiesto como “literatura de combate” significa para Carlos Mangone y Jorge Warley que el manifiesto “al tiempo que se da a conocer, enjuicia sin matices un estado de cosas presente [...]” (Mangone y Warley 1994: 9).

Lo mencionado se enunciaba en un tono propositivo. Antes que condenar los usos instituidos de la fotografía, el Grupo Fotográfico Experimental alude en su manifiesto a una capacidad de trabajo que habilita el reposicionamiento del medio dentro del escenario artístico local. Las cuestiones aquí planteadas reinscriben también el debate sobre la artísticidad de la fotografía a través del clásico género del manifiesto vanguardista. Al constituirse como una proclama de los intereses del grupo, este manifiesto resulta ser “la máxima expresión de una ideología naciente que aspira a ser dominante cuestionando y negando la anterior” (Kanev 1998: 12). El grupo de experimentación informaba con esta propuesta sus aspiraciones y llevaban adelante un plan de acción sobre la fotografía, que afectaba no solo a los mecanismos de producción de los objetos fotográficos, sino también a las lógicas de circulación, consumo e injerencia de la fotografía en otros espacios de la *praxis* artística. El escenario institucional sobre el cual se desplegaba este manifiesto daba cuenta de que los deseos de sus miembros no estaban necesariamente depositados en los tradicionales espacios de consumo y circulación de la fotografía, sino que, más bien, los intereses del grupo promovían la incorporación de las prácticas fotográficas dentro de los límites, cada vez más extendidos, del espacio estético-artístico.

Al defender una ética de la productividad fotográfica, este Grupo sentó las bases, en 1969, para una discusión que se extendería hasta la década del noventa. Más que una idea fija o estable sobre la condición estética del medio apuntaban a un modelo de producción que desafiaba ciertos presupuestos de la mentalidad moderna. De este modo se exaltaba el lugar de la producción colectiva en tanto mecanismo para motivar nuevas resoluciones que disputaran los modos corrientes de concebir la fotografía.

Ahora bien, resulta llamativo el hecho de convertir la fotografía –en el segundo punto– en un sujeto artístico. ¿Cuáles operaciones habilita esta forma enunciativa? Antes que apuntar a la subjetividad del productor, la forma en la que se construyó parte del discurso experimental apuntaba a otorgarle a la fotografía cierta fuerza operativa. Se podría decir que se trata a los artefactos fotográficos como agentes estéticos, como configuradores de una sensibilidad y no, simplemente, como receptáculos de una fuerza formante o creativa. Pensada en estos términos, la fotografía, para el Grupo Experimental, se definía en su constitución como objeto artístico.

Entender la posición estética de la fotografía en estos términos se diferenciaba de las posturas defendidas tanto por Pereira como por Romero. Se podría decir entonces que lo que se puso en juego en el manifiesto del Grupo Experimental era la idea de una facultad sensible propia de los artefactos fotográficos. En este sentido, la importancia de

este manifiesto para la fotografía radicaba en concebir que la fotografía no era arte solo porque circulaba en los espacios discursivos propiamente artísticos, sino, más bien, por ser un agente de la sensibilidad estética. Interpretar en estos términos lo enunciado en esta exposición de Lirolay da cuenta de un aspecto inusitado para la comprensión de las ideas de experiencia y experimentación fotográfica en la década del setenta. Antes que definir las modalidades propias de los procedimientos fotográficos experimentales, los debates en este contexto también apuntaron a generar ciertos discursos ontológicos sobre el medio –sobre el estatuto de la fotografía– que se encarnaban, como en este caso, en la forma de un manifiesto. Las palabras del Grupo Experimental dejan ver la experimentación como un modo de reubicación del objeto en las coordenadas preexistentes de los imaginarios fotográficos.

Estos textos daban cuenta del hecho de que el desarrollo de un escenario propicio para la experimentación, la prueba y lo imprevisto en la fotografía estuvo en estrecha relación con un despliegue de reflexiones materiales, conceptuales y estéticas sobre la práctica fotográfica, el lugar de la subjetividad y de la objetividad dentro de las artes. Por un lado, el experimentalismo, en este horizonte, habilitaba el ingreso de las producciones fotográficas no tanto en las instituciones propiamente dichas,¹²⁴ sino en las constelaciones de una discursividad relacionada con el arte neovanguardista.¹²⁵ Por otro, permite, hoy, señalar un *afecto impersonal* que se trama con estos discursos pero que, sobre todo, se expresa en las articulaciones materiales y técnicas que acontecen en los artefactos experimentales.

Las prácticas expositivas y los debates en la prensa especializada permiten advertir cómo los discursos sobre la experimentación hacen parte de la materialidad fotográfica que constituye a objetos como los fotogramas, quimigramas, las polaroids, copias cromogénicas y gelatinas de plata que comenté en los apartados anteriores. Y no lo hacen por una referencialidad directa a estos artefactos –aunque en algunos casos si haya sido así– sino por la lógica performativa de las materias –o de los objetos fotográficos en general– que enuncian, comentan, señalan, discuten estos discursos. Es

¹²⁴ El problema de la institucionalización de la fotografía en el ámbito institucional del arte excede los objetivos de este artículo; sin embargo, según algunas autoras, este proceso tuvo lugar en décadas posteriores; ver Pérez Fernández (2011) y Giglietti (2014), entre otras.

¹²⁵ Se hace lícito pensar este contexto del arte argentino en consonancia con la noción de neovanguardia propuesta por Hal Foster, en términos de una “acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición” (Foster 2001: 31).

en la presentación de lo material, por la palabra y en el cuerpo fotográfico, como algo no dependiente, solamente, de un principio subjetivo, que los discursos, los materiales, procedimientos y técnicas coproducen estas fotografías. En resumidas cuentas, es en el *shock* de lo material y sus fuerzas vitales –en la irrupción de lo sublime– donde la materialidad fotográfica y una ontología multiagencial del medio empiezan a dejarnos ver de otro modo la constitución de estos artefactos.

2.5. Lo sublime fotográfico y el acontecimiento material

Los artefactos comentados hasta el momento y algunos de los discursos recuperados ponen de manifiesto el límite al que nos enfrenta la constitución material de estas fotografías llamadas experimentales. Pero ese límite no refiere a lo limitado de los propios objetos sino a la imposibilidad del sujeto y de las teorías fotográficas del índice y el constructivismo cultural de dar cuenta, en su totalidad, de este tipo de objetos; de comentarlos y de advertir ciertos efectos de sentido que allí se producen. Estas fotografías no son meros índices o simples objetos simbólicos, conformados en función de una convención, sino que escapan a dichas determinaciones sígnicas, por más que operen bajo esta lógica en distintas circunstancias enunciativas. Me interesa, habiendo llegado hasta aquí, mostrar cómo la relación discursiva, técnica y material que hace a la fotografía experimental puede ser entendida desde la noción de lo sublime.

El objeto fotográfico, en tanto cosa material, es del orden de lo ilimitado, es aquello que desborda en los límites de la superficie de cada fotografía, en el borde de su soporte. Esto queda claro cuando advertimos que la composición material de los objetos fotográficos guarda una serie de relaciones que siempre se ven multiplicadas, diseminadas y ramificadas. El ejemplo de las fotografías de Bony es más que elocuente. Copias cromogénicas y en gelatina de plata, reimpresas, modificadas, alteradas y reproducidas en distintos momentos históricos y en función de múltiples técnicas y procedimientos.

Desde el resultado del laboratorio hasta aquello que deviene con su digitalización y reimpresión, estos artefactos ponen de relieve que las fotografías no son unas en sí mismas, en el sentido de que son siempre iguales desde el momento de su “primera” producción, sino que se ven alteradas, transformadas, modificadas a lo largo del tiempo. Dichos artefactos parecieran escenificar una conmoción que se pone en juego en la misma presentación material que en ellos se efectúa.

La indagación sobre lo sublime llevada a cabo por Jean-Luc Nancy permite entender de qué manera lo sublime, en tanto sentimiento estético, constituye una puesta en cuestión del arte. Esta puesta en cuestión alude a la misma idea de obra y, pensado en el caso de las fotografías aquí comentadas, a la misma idea de lo fotográfico. Poner en relación las fotografías trabajadas hasta el momento con lo sublime permite señalar en qué medida aquellos objetos, que desafían la lógica referencial y se despliegan en función de las mixturas y combinaciones materiales no convencionales, transforman, transfiguran y des-figuran los principios fotográficos originarios. Cada una de estas fotos en gelatina de plata, copias cromogénicas, polaroids, quimigramas o fotogramas rebaten de una forma u otra –por su constitución material, por los procedimientos o técnicas empleadas y por sus discursos asociados– aquello que se define clara y definitivamente como fotografía. Nancy sostiene que lo sublime no constituye, en el campo general de la (re)presentación, una instancia o una problemática de más: [sino que] él transforma o desvía todo el motivo de la presentación. (Y esta transformación no cesa de estar a la obra hasta nosotros) (2002a: 127-128). Lo sublime fotográfico, a partir de las fotos aquí trabajadas, puede ser entonces considerado como aquello que permite enunciar una estética del levantamiento y del movimiento que tiene lugar en el fondo material de todo cuerpo fotográfico. Ese movimiento que se expone es el del encuentro entre materiales, técnicas –o procesos fotográficos– y los discursos. En estas fotografías ocurre, acontece una alianza material, técnica y significativa que hace estallar la exclusividad de lo simbólico, icónico o indicial en la fotografía.

Eso que ocurre en la fisicalidad del objeto fotográfico es del orden de lo ilimitado y de la indeterminación. De ahí que con la afirmación de Jean-François Lyotard de que “con la estética de lo sublime, lo que está en juego en las artes en los siglos XIX y XX es convertirse en testigos de lo que hay de indeterminado” (1998: 106), se convierta en una guía para recorrer los múltiples agenciamientos y las lógicas co-productivas que en las fotografías tienen lugar. La materialidad fotográfica expone la indeterminación constitutiva de toda fotografía y esta indeterminación está expuesta en el límite material de cada artefacto fotográfico. Nancy sostiene:

En lo sublime está entonces el juego la presentación misma: no alguna cosa por presentar o por representar, ni alguna cosa impresentable (ni lo impresentable de la cosa en general), y tampoco el hecho de que eso se presente a un sujeto y por un sujeto (la representación), sino el hecho de *que* eso (se) presenta, y *como* eso (se)

presenta: eso se presenta en la ilimitación, eso (se) presenta, siempre, *en el límite* [à la limite: en última instancia] (Nancy 2002a: 132).

Los artefactos fotográficos hasta ahora descriptos permiten dar cuenta de qué manera la fotografía experimental, considerada desde lo sublime, disloca el orden de la representación y pone, en un primer plano, el acontecimiento de su presentación y los procedimientos a partir de los cuales se presenta; el cómo están constituidos. Las fotografías experimentales pueden ser, por lo tanto, caracterizadas bajo la noción del *sucede* o del acontecimiento que postula Lyotard para pensar el arte de vanguardia (1998: 96). Aquello que acontece en todo artefacto fotográfico es aquel “conjunto heterogéneo de actantes que poseen grados parciales, superpuestos y conflictivos de poder y efectividad” (Bennett 2022: 88). Las acciones de los haluros de plata, de los aglutinantes de gelatina, de la barita y las fibras de celulosa de los papeles en el caso de las fotografías en gelatina de plata, en su enmarañamiento con los debates acerca de la experimentación, conforman ese ensamblaje disímil que constituye a estos objetos técnicos. Y la lógica de “en el límite” que aquí opera es justamente aquella en la cual las garantías de la interpretación fotográfica resultan insuficientes. Lo sublime fotográfico refiere a aquello en donde la forma se desborda. Y esto no sucede porque veamos, por ejemplo, la manera en que en las copias cromogénicas y en gelatina de plata de Bony, Aguirre, así como también en las polaroids de Gez o los quimigramas de Esteves, las serigrafías de Romberg y los fotogramas del CEV la forma de lo visible se deforme, se abra y se rompa. Sino que acontece por la misma moción material que tienen estos artefactos por el movimiento, la transformación y la capacidad generativa que los caracteriza. Las fotografías experimentales habilitan por lo tanto el desmantelamiento de una lógica representativa bajo la cual siempre se ha pensado la fotografía. Así, en estos artefactos fotográficos no hay nada que presentar, sino que, como afirma Nancy, “lo que hay es lo que se presenta” (2002a: 139).

La lectura que realiza Philippe Lacoue-Labarthe de la tradición filosófica contemporánea va en esta misma dirección. Lo sublime –y en este caso lo sublime fotográfico– no apunta a una suerte de “presentación negativa” –lo sublime como lo impresentable– sino que expone que “*lo sublime es la presentación del hecho que hay presentación*” (Lacoue-Labarthe 2015: 61).¹²⁶ Esa presentación es material y

¹²⁶ Las cursivas pertenecen al autor.

multiagencial en el caso de los objetos fotográficos en los que se detiene esta tesis. Pero, es necesario aclarar que la presentación de lo material, su exposición y la exposición de la fotografía, como cuerpo material, no se da nunca en su totalidad. No hay una plena exposición, o una total, de las materias fotográficas. Por el contrario, los elementos químicos y físicos, a la vez que los técnicos y discursivos, están en cada fotografía escondidos, invisibles, repartidos en la superficie, paradójicamente, bajo el juego del exceso y la finitud. En los objetos aquí analizados esto resulta más que evidente. Los artefactos fotográficos experimentales son ilimitados desde el punto de vista de lo sublime. Pero este desborde que es material, como ya señalé, no implica una mera formulación que intenta sostener que las fotografías no tienen ningún límite. Todo lo contrario. Cuando en el capítulo anterior señalé que la materialidad fotográfica solo puede ser pensada a partir de la superficie era justamente porque el límite de la superficie fotográfica es aquel “en el que todo se acaba y en el que todo comienza” (Nancy 2002a: 145). Lo que se ofrece entonces en esta superficie, aquello que salta y se esconde, que opera como evidencia y como misterio (Didi-Huberman 2014: 103), es la red de asociaciones que hacen a la dimensión material de la fotografía.

Las fotografías experimentales consisten por tanto en una puesta en obra de lo indeterminado. Exponen la materialidad constitutiva de los artefactos fotográficos y de los procedimientos y discursos que se imbrican en esta –y que no constituyen ideas cerradas y definitivas sobre lo experimental–. Hacen explícito un acontecimiento del orden material en el cual se *ofrece*, se destina, se abandona un cuerpo fotográfico que desarticula los sentidos y las percepciones más arraigadas sobre el medio. Es ahí en donde el acontecimiento material puede ser pensado como lo sublime fotográfico –el avenir de una presentación–, pero en donde ese a-venir no impone ni determina lo que se presenta (Nancy 2002a: 146). Dicho de otro modo, lo sublime fotográfico –y lo experimental del medio– radica en el hecho de que la fotografía no se agota en lo que vemos, no se determina completamente ni tampoco está atada a un único sentido definitivo.

Pensados desde lo sublime, los artefactos fotográficos experimentales producen un choque en el cual se manifiesta la imaginación material de la fotografía, la tramitación, la generación de una suerte de economía de materiales heterogéneos que se ponen en juego, se combinan y relacionan en la inmanencia de cada uno de los objetos fotográficos y de los mundos materiales, técnicos y discursivos que en ellos se concretizan e interconectan. Es en la presentación misma de estos objetos fotográficos en donde se pone en operación una lógica del límite que no puede ser fácilmente reconducida a la referencia

fotográfica o al reconocimiento convencional que se tiene de estos artefactos. En tanto se nos escapan de modo constante: a la inteligibilidad, la descripción, la comparación o la definición, los fotogramas, quimigramas, polaroids y fotografías color aquí comentadas, hacen patente que lo experimental en ellos no puede estar circunscripto ni subsumido a ideas totales. La Idea fotográfica y el tipo de relacionalidad experimental que ocurre en estos objetos siempre resta en términos materiales y se nos esconde, a pesar de hacerse a veces perceptible, en la superficie fotográfica.

Conclusiones

El experimentalismo fotográfico traza una manera no unívoca de comprensión y acceso a la materialidad fotográfica. Son las apuestas no convencionales en la fotografía, las que cuestionan la lógica especular o reflectante de lo real, aquellas que nos permitirían considerar a estos artefactos fotográficos como cuerpos materiales siempre variables y en movimiento. La ontogénesis que marca a estas fotografías —como las polaroids, las copias cromogénicas, los quimigramas y los fotogramas, así como las gelatinas de plata— puede ser señalada teniendo en cuenta los agenciamientos químicos, los materiales y las reacciones que tienen lugar en cada una de estas fotografías. A su vez, las fotos experimentales no se definen por una autorreferencialidad sin más a los propios procedimientos fotográficos, lo que Kozak entiende como una puesta en evidencia del propio dispositivo, sino que refieren a una Idea fotográfica material que permite repensar la misma ontología fotográfica. En suma, se trata no de un “tipo” de fotografía sino de un mecanismo de configuración fotográfico que acontece en toda fotografía y que, en este caso, se expone en el límite de la superficie.

La propuesta de indagar en los artefactos aquí trabajados subraya que hay una moción sobre la superficie fotográfica que siempre está alterada. Existe un espesor fotográfico que radica en las múltiples capas de compuestos y acciones que conforman estos ensamblajes naturotécnicos. Este se manifiesta en todo artefacto y, de manera radical, en aquellos en donde la superficie se ve perforada en el contacto con la acción del fuego. Cada artefacto fotográfico experimental da cuenta que la materialidad es algo tramado con los discursos y las prácticas fotográficas. En este sentido es que las fotografías experimentales permiten dar cuenta de las agencias materiales y discursivas que acontecen en todo objeto fotográfico pero las cuales solo vislumbramos por medio de aquellos artefactos en donde se desajusta la referencialidad.

En este capítulo he intentado transitar por diferentes cuestiones que atraviesan la materialidad fotográfica en general y las modalidades del experimentalismo en particular. En primer término, intenté señalar el lugar de los materiales y los procesos fotográficos procurando vincular las lógicas generativas del medio con las ideas sobre lo experimental. En segundo, propuse transitar algunos casos de experimentación fotográfica en los cuales considero se ponen en juego los efectos de la diferencia o la aparición de lo material en este tipo de objetos técnicos. También señalé, en relación con esto, cómo lo experimental puede ser entendido en términos de la interferencia de lo material. A su vez propuse pensar la experimentación más allá de la subjetividad postulando que tanto en las fotografías cuanto en los discursos entreverados en ellas, se puede advertir una lógica impersonal que enfatiza la agencia multiagencial que tiene lugar en estos artefactos. Finalmente, propuse pensar la trama material-técnica y significativa de las fotografías desde la noción de lo sublime como un modo de atender a la presentación, el límite y lo ilimitado que se manifiesta en el acontecimiento material que es todo objeto fotográfico.

Capítulo 3

La abstracción fotográfica y las lógicas de lo informe

En el capítulo anterior propuse pensar el modo en que opera la materialidad fotográfica en un conjunto de fotografías experimentales. En este capítulo intentaré, por otra parte, trabajar la abstracción fotográfica con el objetivo de dar cuenta acerca de cómo en este tipo de objetos se pone también en juego una ontología material del medio que desafía los modos convencionales de entender la fotografía como huella o como expresión de ideas o experiencias culturales. Esto supone que mi interés, aquí, está en sostener que en la fotografía abstracta tienen lugar una serie de relaciones materiales, técnicas y significantes que permiten entender los objetos fotográficos como ensamblajes materiales complejos. En ese sentido podríamos partir primero de ciertas preguntas que nos acercan al objetivo que aquí propongo ¿Qué se entiende por fotografía abstracta y qué mentamos cuando enunciamos dicho sintagma? ¿acaso es lo mismo hablar de fotografía abstracta que de arte abstracto? O incluso, ¿Cómo es que históricamente se ha constituido ese término y cómo se lo ha perfilado en la Argentina posterior a los sesenta?¹²⁷

Entre mediados de la década del 50 y hasta la década del 80 Sameer Makarius elabora una serie de proyecciones fotográficas que denomina *Proyectogramas* (**Fig. 1**). Realizados a partir de positivos color, estos *Proyectogramas* fueron rápidamente vinculados a una tradición *constructiva*¹²⁸ que hundía sus raíces en las discusiones modernas acerca del arte abstracto. Compuestos primero por papeles de colores superpuestos en un positivo de 35mm enmarcado en una estructura de metal entre dos finos vidrios y luego mezclados con otras materias como cenizas, hilos, azúcar y plasticola, estos *Proyectogramas* expresan una combinación de materias fotográficas y extrafotográficas que dan como resultado una superficie de planos cromáticos irregulares y yuxtapuestos. Se trata de alianzas materiales en las cuales intervienen dos tipos de materias: aquellas que constituyen el proceso de diapositiva color –plata metálica, tintes

¹²⁷ A pesar de que, como afirma Maria Lind el discurso sobre la abstracción tuvo un lugar marginal en los debates estético-artísticos posteriores a los 60 (2013: 10) para el caso de la fotografía en la Argentina –y del arte argentino en general– este término y esta “modalidad productiva” tuvo un lugar central sobre todo en ciertas discusiones de la prensa especializada. Un ejemplo lo constituyen algunas discusiones como la de los abstractogramas de Federico C. Rosenthal, publicada en *Foto Mundo* en 1967 y sobre la cual voy a trabajar más adelante, pero también los casos de las fotografías informalistas de Jorge Roiger entre fines de los cincuenta y principios de los sesenta, así como también todo el desarrollo del arte abstracto en La Plata que tiñó la producción de los fotogramas de grupos como el CEV y que Cristina Rossi ha trabajado de manera pormenorizada en vínculo con otras propuestas de la abstracción pictórica posterior a los 60 (Rossi 2020: 77-247)

¹²⁸ Con esta tradición constructiva hago referencia no tanto al constructivismo como movimiento de las vanguardias de principios del Siglo XX y que a decir con Aaron Scharf no era un estilo del arte abstracto sino la “expresión de una convicción” revolucionaria, sino que apunta a la lógica compositiva y combinatoria de elementos cromáticos y formas sobre una superficie.

azoicos, triacetato, revelador, blanqueador y fijador– y aquellas azarosamente dispuestas a la manera de un *collage* de materiales. En esta composición de elementos heterogéneos se torna visible, literalmente, una amalgama material que en lugar de funcionar como la plasmación formal de una idea se convierte en señal de un exceso material que desborda en la propia superficie fotográfica, presentando ciertos desafíos para su definición como objeto abstracto.

Contrarios a la tradición formalista que supo ver la abstracción como un modo de plantear los lenguajes específicos de la pintura o de la fotografía –o, como diría Clement Greenberg, de impulsar un proyecto de autodefinition del propio medio (2006: 112)–, los *Proyectogramas* de Makarius exponen una modalidad de la abstracción preñada por una heterogeneidad material que hace de la fotografía algo inespecífico. Esto significa que, partiendo del caso de los *Proyectogramas*, la fotografía abstracta no sería equiparable al arte abstracto en la clave del *relato moderno*, sino que se trataría, más bien, de un vértice en el cual se manifiestan las agencias materiales que conforman a estos artefactos técnicos. La abstracción fotográfica expone, de este modo, cómo la materialidad en la fotografía empuja los límites de lo que se entiende por una foto y emerge como aquello que traza nuevas coordenadas para definir al medio ya no como un dispositivo de representación, sino como un artefacto técnico, natural y cultural. Mientras que en la pintura el predominio formal pareciera darse en función de la abstracción del contenido, para el caso fotográfico esa abstracción no remitiría tanto a la primacía de la forma, sino a su desarticulación en función de una expresión material que pone en jaque la referencialidad atada al medio. Entonces, al tener nuevamente en consideración la idea de la fotografía abstracta, los *Proyectogramas*, así como otra serie de artefactos fotográficos a analizar en este capítulo, expresan un horizonte de percepción y producción fotográfica en el cual la abstracción puede ser repensada no como una representación “no figurativa”,¹²⁹ sino como un mecanismo fotográfico en donde los materiales se

¹²⁹ Uno de los sentidos comunes más instalados en la historia del arte es aquel que entiende la abstracción como lo no-figurativo o lo no-representativo. Estos términos apuntan a echar por tierra el paradigma *mimético* heredado de la antigüedad. Tomás Maldonado expresaba claramente esto cuando señalaba que “el problema fundamental del arte no-representativo ha consistido no solamente en no representar objetos cotidianos, sino en la «destrucción del espacio representado», como decía Mondrian. Esto es, no basta con no representar objetos fácilmente reconocibles; lo que es necesario abolir del cuadro es la ley por la cual dos tintas o dos valores determinan la representación de un espacio” (Maldonado 1946: s/p); en otras palabras, lo no-representativo apuntaba a poner en jaque la convencionalidad representativa de la historia de la pintura Occidental. Por otro lado, la posición de un artista como Juan Del Prete resulta interesante para contrastar distintas miradas que dirimían la cuestión de lo abstracto. Al respecto el artista argentino señalaba en la revista *Sur* que: “las expresiones: no figurativo, no objetivo, no representativo o el llamado

manifiestan en su literalidad y heterogeneidad. En eco con las formulaciones de Arthur C. Danto estas proyecciones de diapositiva en color apuestan por un “imperativo materialista” que combina distintos elementos y sustancias y, de este modo, derriba “el mayor imperativo modernista de que cada arte [debe] mantenerse dentro de las limitaciones de su propio medio [...]” (2009: 124). De tal manera, a diferencia del discurso del arte abstracto, como el de Greenberg, que cree ver en la abstracción una autonomía medial, la fotografía abstracta pareciera exponer la contaminación y el exceso material que habita en todo artefacto fotográfico.¹³⁰

Volvamos entonces a los *Proyectorgramas* de Makarius. Estos exponen cómo sobre las superficies fotográficas (**Fig. 2**) se condensan distinto tipo de prácticas: las del *collage* –que combinan, adhieren y superponen fragmentos de papeles y elementos diversos como cintas u otras materias plásticas–, las de las acciones materiales orgánicas –como los tintes, la gelatina o los polímeros de la plasticola– y aquellas de los materiales inorgánicos –como el hidróxido de sodio de los reveladores o el nitrato de plata–. Es precisamente en función de estas agencias materiales, de su acción y reacción, que los *Proyectorgramas* exponen sus pulsiones internas, sus potenciales productivos y sus mecanismos de atracción y transformación material que tienen lugar en estos artefactos. Esto pareciera quedar claro cuando advertimos que la variación cromática y el despliegue de las líneas se dan en función de la combinación de los distintos componentes químicos. La pérdida de densidad de los colores, su desvanecimiento, el amarillamiento del soporte de triacetato, los canales visibles en algunas de estas superficies, así como la pérdida de aglutinante en algunas zonas del soporte, dan cuenta de la agencia y la fuerza que poseen estos materiales más allá de la intervención humana.

Otra de las cuestiones que transita este capítulo es la consideración de la abstracción fotográfica en términos de lo *informe*. Lo informe no supone en modo alguno la simple ausencia de forma sino una desarticulación de la misma como imperativo, es decir, como ley de la expresión. Esta es una de las lecturas posibles que se desprende de este concepto propuesto por Georges Bataille en el diccionario de la Revista *Documents*

arte concreto, no son rigurosas ni consiguen una mejor definición (¿no son «figuras» los elementos geométricos, triángulos, círculos, que emplea? Las esculturas abstractas, ¿no son «objetos plásticos»? y en última instancia, ¿no «representan» algo?). En cambio estos términos se prestan a disquisiciones de orden literario y filosófico que en lugar de llevar la comprensión al público lo desconciertan” (Del Prete 1952: 166).

¹³⁰ Me interesa aquí poner de manifiesto las tensiones que se dan siempre en la ida y vuelta entre los discursos y los objetos, entre las palabras y las cosas (Cf. Foucault 1966; Chartier 1985).

publicada en Francia entre 1929 y 1930.¹³¹ Lo informe ha sido también un concepto operativo a partir del cual diversos autores contemporáneos han intentado entender fenómenos de la abstracción artística, principalmente, del Expresionismo Abstracto, el Surrealismo, el Informalismo o el llamado Arte Generativo (Krauss y Bois 1997). Me interesa entonces recuperar esta noción batailleana para intentar llevarla más allá de un simple criterio taxonómico de los objetos estéticos y ver en ella una condición ontológica de la fotografía concomitante a la de materialidad fotográfica. De tal manera recupero la lectura que propone Georges Didi-Huberman cuando afirma que comprende el

[...]proceso de lo informe [...] precisamente como exceso de las formas, exceso en las formas, más que como su simple defecto o rarefacción. Se dirá, pues, que lo informe es la *alteridad*, una alteridad que Bataille insiste en calificar como “irreductible” [...] pero que no es más que eso [...]. Se dirá luego que lo informe es el aplastamiento, la puesta en contacto desagregante [...] pero que no es más que eso, o entonces que eso —el aplastamiento— debe ser él mismo pensado como implicando la alteridad, la apertura, el descuartizamiento, la desviación (2018: 79).

De acuerdo con esto podríamos preguntarnos: ¿Qué tiene que ver lo informe con la alteridad? ¿Qué es eso *otro* que expone y expresa aquello que carece de forma? Con esto Didi-Huberman advierte los “recursos dialécticos” de Bataille para pensar lo informe, pero me interesa en este caso considerar dicha noción de lo informe como la alteridad en términos materiales. Dicho en otras palabras, lo informe que expone lo material hace presente eso *otro* que es la materia constitutiva de toda fotografía. Es eso *otro* —lo diferente a aquello que es rápidamente identificable— lo que aparece con lo informe, con aquello que Bataille entiende como lo que “carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz” (2008: 55). La materialidad se entiende así como esa alteridad “irreductible”, aquello que no es capturable, ni por el discurso moderno de la pureza de los medios artísticos, ni por la expresión consciente de la individualidad artística. De este modo, en una fotografía la alteridad es lo material, las sustancias, los compuestos, la estructura del soporte, los procesos técnicos. Es todo aquello que no se identifica claramente con un referente y, por

¹³¹ Sobre esta revista y su programa estético, político y ontológico ver el libro coordinado por la Colectiva Materia, *Indisciplina* (2018).

lo tanto, nos enfrenta con eso otro material que habita en estos artefactos. Es eso que no se puede asociar a una forma reconocible y que pareciera enfrentarnos, cuando vemos una foto, con lo extraño. En ese sentido podría proponerse a lo informe como un modo de pensar la abstracción fotográfica que, siguiendo el razonamiento hasta aquí propuesto, expone a las propias materias fotográficas y más que fotográficas que hacen a estos objetos.

Así se podría considerar que la abstracción fotográfica no es tanto un lenguaje o género más incluido en los discursos acerca del arte moderno, sino que ella desafía todo orden representativo y todo orden exclusivamente formal. En ese sentido, la abstracción fotográfica expresa una posible lógica a partir de la cual opera la materialidad de la fotografía. Antes que exponer un mecanismo de construcción formal, este tipo de fotografía que llamamos abstracta nos dirige hacia la desestructuración del referente y la idea de que la fotografía es una copia o impresión de *lo real*. Hablar de fotografía abstracta supone, entonces, un modo a partir del cual las materias fotográficas se interconectan con los discursos del paradigma estético de la abstracción histórica, y abre paso a un modo de comprensión del medio en el cual los objetos fotográficos son comprendidos como artefactos atravesados por elementos naturales –físicos, químicos, biológicos– y culturales. Aquí pareciera que las certezas de la fotografía como imagen se ven puestas en cuestión en la medida en que la abstracción fotográfica es una exposición de la moción y vitalidad material que anida en todo cuerpo técnico definido como fotografía.

Propongo entonces en este capítulo partir del análisis, la descripción y el estudio de algunos mecanismos puestos en juego en una serie de artefactos fotográficos que se consideran abstractos –producidos en la Argentina posterior a los 60– y aventurar, a partir de ellos, una relectura de la vanguardia fotográfica, no tanto en la clave de una “renovación” o *aggiornamento* de los lenguajes, sino en términos de un desbordamiento de los esquemas modernos de comprensión del medio. Para esto algunos documentos de la época, entrecruzados con el análisis y la descripción de los objetos fotográficos, arrojarán ciertas ideas que nos permitan ver otro costado de la abstracción como un mecanismo de materialización y conceptualización de la Idea fotográfica. También apunto a evaluar, en un segundo momento, cuáles han sido las aporías de considerar la abstracción en fotografía, es decir, los caminos no resueltos que trazan este tipo de fotografías.

3.1. La desestructuración de la forma. *Proyectogramas, fotogramas y tomas directas* entre los 60 y fines de los 90

Lo informe supone una *insurrección del material* (Lange-Berndt 2015: 18). Esto significa la sublevación de las materias fotográficas a la tiranía de la forma, su resistencia a las operaciones de *dar forma* que tienden a cerrar los objetos fotográficos. A la garantía de una estructura hecha a medida de una conciencia humana que transforma una supuesta materia inerte¹³² los materiales fotográficos –aquellas sustancias que componen las gelatinas de plata, las copias cromogénicas, los fotogramas y otro tipo de técnicas gráficas–, se muestran con mucha más potencia en los objetos fotográficos en los que lo informe se impone.

Como afirman Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, es posible pensar una contra-historia del arte moderno en donde se tenga en cuenta no un desarrollo progresivo de la forma (1997) sino, en términos de Jaques Derrida, su *deconstrucción*. Una deconstrucción que viene desde siempre aconteciendo en la historia del arte y la estética, y en la cual el gesto de lo inhumano se hace patente en la materialidad misma de los artefactos estéticos.¹³³ Un importante número de fotografías producidas en la Argentina entre los 60 y los 90 expresa un desarreglo respecto de las expectativas construidas por la historiografía local del medio. Frente a la idealidad de los significados que la tradición fotográfica ha construido en torno al “tema”, el “asunto” o aquello que “muestran” o

¹³² Una cuestión central a señalar es la definición de *forma* que considero signa el pensamiento moderno del arte y, en particular, los discursos sobre el arte abstracto. A diferencia de ciertas concepciones antiguas de la *forma* como disposición, apariencia o contorno, la forma del relato moderno del arte está vinculada a aquello que Wladyslaw Tatarkiewicz denomina “la forma *a priori*”. Para el autor “esta forma kantiana es una forma *a priori*; la encontramos en los objetos porque es el sujeto quien se la impone a ellos. Gracias a su origen subjetivo, esta forma está dotada de los insólitos atributos de universalidad y necesidad” (Tatarkiewicz 2010: 270). A su vez, podemos advertir aquí cierta tradición del hilemorfismo aristotélico para el cuál la materia debe ser determinada por una forma. Una crítica radical a esta tradición hilemórfica desde las filosofías de Deleuze y Simondon se encuentra en el trabajo de Guadalupe Lucero *Componer fuerzas. Motivos musicales de la estética deleuziana* (2019: 63-69).

¹³³ Me interesa aquí señalar que lo *informe* da cuenta de una desarticulación de la imagen que se tiene del arte moderno y de la tradición abstracta. Pensar desde las agencias materiales e inhumanas que tienen lugar en las fotografías supone ubicarse en las fisuras del pensamiento estético moderno. Al considerar la *deconstrucción* vale la pena citar a Derrida: “La deconstrucción viene a ser una operación de desmontaje de un edificio o artefacto para que puedan aparecer sus estructuras a la vista, sus nervaduras, y al mismo tiempo se pueda observar la precariedad de su estructura formal que, en el fondo, no explica nada, puesto que no constituye ni un centro ni un principio, ni una fuerza, y ni siquiera expresa una ley de los acontecimientos. No es algo puramente negativo, ya que, junto a la operación de desmontaje, va implícita la afirmación de una propuesta constructiva” (1997: 7). La propuesta constructiva que aquí deseo poner en juego es la de la materialidad fotográfica, una operación que, a la vez que construye, desmonta una lógica oposicional y fundacional sobre la que se ha construido el pensamiento fotográfico y, en parte, el relato sobre la modernidad artística.

“dejan ver” las fotografías, encontramos un conjunto de producciones que en su propia composición material desafían los órdenes del aseguramiento representativo de la imagen fotográfica. Se trata de *imágenes inacceptables* (Lorio 2018: 17) que hacen temblar nuestros protocolos de acercamiento a los objetos fotográficos. Pujan por una exploración que vaya más allá de las convenciones previamente establecidas sobre el medio y empuja la percepción a experiencias imprevistas.

Un importante número de estos artefactos nos dirige entonces hacia una descomposición formal, en la cual se alteran y modifican las visualidades presentes en las fotos. Una rebelión contra la forma que podemos advertir en los trabajos de Jorge Roiger, Sameer Makarius, el grupo Beta, Andrea Ostera y Gregorio Dujovny. Por medio de alteraciones superficiales que se dan tanto en fotografías directas en gelatina de plata impresas –muchas de ellas sobre fibras vegetales y algunas de ellas sobre plásticos resinados–, así como también en diapositivas, fotogramas y luminogramas, estos artefactos exigen repensar las lógicas del abstraccionismo estético, ya no como un ámbito de “autonomía” artística sino como un entrevero de fuerzas humanas y extrahumanas, de combinaciones materiales y técnicas.

Sobre una superficie de fibras vegetales de celulosa y una capa de polietileno que subyace a dicho soporte se disponen una serie de capas como la de emulsión de gelatina –colágeno producido por una proteína de origen animal– el sulfato de bario –compuesto inorgánico– y la capa conformada por los haluros de plata en los cuales se forma la imagen. Esta estructura hace a un número extremadamente grande de artefactos fotográficos que fueron realizados a partir de un proceso denominado gelatina de plata. Al caracterizarlo se hace posible advertir que este proceso consiste en un conglomerado de alianzas orgánicas e inorgánicas que se anudan con los discursos sobre la vanguardia informalista y otras tendencias estéticas en la Argentina. Este fue el caso de las fotografías informalistas de Jorge Roiger, fotógrafo argentino vinculado al movimiento pictórico de una abstracción matérica a fines de la década del 50. Manchas dispuestas en la aparente planimetría del papel nos devuelven la imagen de superficies gastadas y resquebrajadas que no tienen contexto alguno, sino que, por operaciones de *close-up* generan una inmersión sobre la superficie fotográfica (**Fig. 3**). Al presentar una variedad de texturas visuales, cambios de tono y la alteración de una superficie lisa, estos artefactos, denominados informalistas, nos fuerzan a repensar el lugar de la tradición abstracta y su vínculo con la fotografía. El gesto pictórico se inscribe en este caso en la capacidad auto-

organizativa de las propias materias de generar superficies fotográficas como estas (**Fig. 4**). El movimiento y la migración de los haluros de plata es precisamente aquello que escapa a la intervención directa del artista y lo que se esparce por toda la superficie generando zonas de mayor oscuridad en el soporte. La acción de la toma no determina así lo que finalmente queda impreso en la fotografía sino que el movimiento de los materiales, la interacción y la reacción de las distintas capas de la gelatina de plata es lo que termina produciendo aquello perceptible en estos artefactos (**Fig. 5**).

A mediados del siglo XX estas tomas fotográficas fueron asociadas al informalismo –en el cual dominaba el gesto matérico de la pincelada y la disposición de elementos orgánicos sobre la superficie de la tela– y dieron lugar a un modo de comprensión de este “movimiento” que desafiaba la primacía del medio pictórico (Robles de la Pava 2016). Pero ¿qué exponen las fotografías de Roiger? ¿acaso son simplemente la copia fotográfica de un gesto informalista o nos devuelven otra idea de lo que podría entenderse como informalismo estético o fotografía abstracta?

En el contraste que genera la sombra y la oscuridad de la radiación electromagnética adherida sobre las superficies en las que impacta la luz, estos objetos fotográficos nos llevan al desconcierto interpretativo. No se trata de simples imágenes de paredes gastadas y resquebrajadas, ni del simple encuadre de las texturas con las que se chocaba Roiger y que decidió fotografiar en un intento por transgredir la tradición de la visión fotográfica. Más allá del esfuerzo por reconocer ciertos espacios fotografiados estas fotos nos conducen a una reformulación de los principios con los que nos acercamos a la fotografía. Son, en ese sentido, *manifiestos* de una nueva forma de comprender los alcances materiales del medio en una renuncia al atestiguamiento de la visión fotográfica.¹³⁴ Podrían pensarse también como cuerpos ensamblados que dan lugar a una nueva consideración del informalismo entendido ahora como una red multimedial de prácticas en las que intervienen materiales de distinta naturaleza. Los químicos de laboratorio, los compuestos orgánicos e inorgánicos que hacen a los soportes fotográficos y a la fina capa que conforma la imagen pone en evidencia una red de colaboraciones, de entrelazamientos naturales y culturales.

¹³⁴ Vale recordar también en este punto la importante contribución de un grupo como la Carpeta de los Diez y sus propuestas de una fotografía abstracta en algunas de sus exposiciones como la de 1959 realizada en el Teatro ópera que contaba con una sección denominada “Abstracto”, (Cf. Pestarino 2019).

Entendidas así como una relación de elementos materiales –los compuestos del proceso de gelatina de plata–, técnicos –la cámara y los aparatos de impresión– y discursivos –el informalismo, la abstracción o la vanguardia– estas fotografías desafían las lógicas de la forma y ofrecen un modo de concebir dichos artefactos bajo la moción de los elementos que las constituyen. Y digo que desafían la forma en la medida en que éstas fotografías parecieran dislocar toda impronta formante externa exponiendo lo infigurable o lo no-formable que es lo material en las fotografías. El informalismo visto a la luz de estas composiciones se expresa, entonces, como una sensibilidad destructora de la forma, en la que lo performativo o la acción de los materiales se presenta sobre la superficie. Esto es lo que justamente acontece en las fotos de Roiger, que no son imitación de la pintura, sino la puesta en escena de la actividad procesual de la propia fotografía.¹³⁵

Algo similar se pone en juego en algunos de los *Proyectogramas* elaborados por Sameer Makarius –previamente comentados– y en los cuales la potencia desarticuladora de la forma ya permite comprender otras lógicas de lo fotográfico que no conducen al reconocimiento de la imagen (**Fig. 6**). Producidos algunos años antes que las gelatinas de plata de Roiger, los *Proyectogramas* ponen en evidencia la transformación de las prácticas fotográficas que estaba teniendo lugar en el contexto de postguerra. En este caso tampoco nos enfrentamos, solamente, a una renovación de los lenguajes, sino a una nueva gramática de articulación de las *materias* y las *prácticas*. Estos artefactos operan como una suerte de indicador de la transformación de los modos de percepción y visibilidad de las fotografías. De este modo, los *Proyectogramas* constituyen un cuerpo material completamente desafiante a las así llamadas impresiones fotográficas. Combinan distintas lógicas de producción y agencia material en las cuales se activan innumerables sensibilidades y técnicas. Desde la combinación de sustancias inorgánicas y materias heterogéneas, a la manera del *collage*, hasta las reacciones químicas y físicas de

¹³⁵ Me interesa aquí marcar una distancia con las interpretaciones más comunes que se han tenido de las fotografías de Roiger. Valeria González señala que “la solución greenbergiana, el repliegue de la pintura a la especificidad de su medio, hacía eco también en las teorías dominantes acerca de una fotografía «pura». En la Argentina, estas opciones se planteaban entre el documentalismo subjetivo propiciado por los grupos independientes o la imitación de la pintura abstracta, en el caso de Roiger” (2011a: 83). Esta idea se refuerza en otro de los textos de esta autora donde menciona: “Las tendencias informalistas que propiciaban la pintura matérica y gestual parecían excluir a la fotografía. Sin embargo, en la Argentina, Alberto greco descubrió que las tomas de superficies manchadas y deterioradas realizadas por Jorge Roiger sintonizaban con el movimiento. Invitó al artista a participar de la segunda muestra del grupo informalista y luego también a la ya mítica exposición Arte destructivo” (2011b: 125). Ni imitación ni sintonización con la pintura abstracta, los artefactos abstractos de Roiger desandan las garantías de la referencialidad y ponen de manifiesto una lógica material fotográfica fundada en lo informe.

compuestos fotográficos, los *Proyectogramas* exponen una técnica fotográfica que evidencia las infinitas posibilidades del medio.

Estos artefactos consisten en positivos color, proyectados en una diapositiva de doble vidrio sobre la que se disponían materiales diversos como papeles celofán de colores, materias adhesivas de contacto, materias inflamables y otras sustancias como la sacarosa (**Fig. 7**). A la manera de los *cliché-verre*, en los cuales se colocaban los materiales sobre una transparencia, estos *Proyectogramas* exponen surcos, líneas y manchas que resultan del encuentro y las reacciones de todos estos compuestos. Los destellos lumínicos contrastan con la oscuridad de ciertas zonas del vidrio en donde apenas se percibe la presencia de otros compuestos químicos. Así estos artefactos son un claro ejemplo en dónde las alianzas orgánicas e inorgánicas del vidrio y la glucosa, así como de otros elementos, se ponen de manifiesto. La vida material de estos *Proyectogramas* pareciera patentizar el movimiento conjunto de materias dinámicas que excede las elecciones individuales y discurre por un conjunto de alianzas colaborativas de materiales. En otros términos: es la capacidad agentiva e intra-activa de las materias (Barad 2007: 170) fotográficas y extra-fotográficas (como la sacarosa o los papeles de celofán) lo que co-produce, con la acción imaginaria del artista, estos artefactos. En ese sentido es que aquí se puede hablar de “materialidades mixtas” al seguir el planteo de Jussi Parikka o de una “imaginación hibridada” (Colectiva Materia 2021) en la cual intervienen distintos actores humanos y más que humanos. Estos *Proyectogramas*, así como las gelatinas de plata de Roiger, dan cuenta de “múltiples materialidades operando desde las prácticas de la mano de obra hasta las cadenas de producción y las sustancias químicas y componentes de las que está hecha la tecnología” (Parikka 2021: 183) fotográfica.

A su vez, este conjunto de artefactos fotográficos pone en jaque el régimen de visibilidad constituido en la Argentina a lo largo de la historia del medio. Ni objetos que encajan plenamente con las tradiciones del arte abstracto o de la vanguardia, ni objetos que se ajustan al funcionamiento usual de las imágenes fotográficas. Lo que ocurre con estas fotos es que desafían los órdenes convencionales de la producción fotográfica y ponen en cuestión la visibilidad del medio. Estas fotografías despliegan un campo transversal de producción fotográfica caracterizado por la interconexión entre los materiales, los procedimientos y los discursos sobre el arte moderno. De tal manera los objetos fotográficos aquí presentados explicitan una *insumisión* de la materialidad fotográfica y, esta insumisión refiere a la potencia de las mismas materias de componer

este tipo de objetos y de generar sus sentidos, resistiendo a una plena identidad del referente. Es así como los *Proyectogramas* –que generan modos del hacer fotográfico no convencionales– dan lugar a un tipo de abstracción informe más que no-figurativa o concreta. Esto escapa al modo de pensar lo informe fotográfico como algo atado a una tendencia específica de la historia del arte local y se hace posible advertir cómo hay en la abstracción fotográfica una transhistoricidad en la cual se activan de modo permanente las fuerzas de la descomposición de la forma en las construcciones imaginarias de la fotografía.

Por otra parte, la desestructuración de la forma desafía también, por partida doble, la tradición de las lecturas sobre la abstracción en el país y, particularmente, sobre la abstracción fotográfica. Desestructurar quiere decir, perder toda estructura, derrumbar una formación que sea meticulosamente meditada, calculada, ideada o encadenada en el orden representativo, bien sea por una conciencia individual, por un artista o por una ideología que dictamine programáticamente ciertas definiciones.¹³⁶ Contra esa mirada calculada, las fotografías abstractas a las que aquí refiero ponen en evidencia un conjunto de encuentros materiales insospechados, o aleatorios, que pueden ser considerados desde la apuesta de Bataille por lo *informe*. En la abstracción fotográfica no se advierte ningún programa estético específico, ni ningún “traje matemático” (Bataille 2008: 55) sino una articulación siempre variable y provisoria. En tanto que informes, estos artefactos fotográficos pueden ser pensados también desde un *afecto impersonal*, desde la fuerza de sus propios materiales y su relación con las prácticas y ejercicios exploratorios de Makarius y Roiger.

En suma, estos objetos fotográficos nos enfrentan al hecho de que la fotografía siempre está expuesta, manifiesta. La materialidad fotográfica es la que se expone, y lo hace en la propia relación de sus mismas condiciones de existencia. Las manchas, la anulación de la imagen, el olor a químicos nos devuelven una idea de la fotografía que no evoca o rememora, sino que manifiesta una presencia que, rápidamente, se nos esconde. El itinerario de esta interrogación material se pone al descubierto, justamente, en estos objetos abstractos que desafían la noción forma.

¹³⁶ Es interesante cómo la apuesta concreta en la Argentina intenta trazar una clara distinción entre “lo abstracto” y “lo concreto”. Tomás Maldonado señala que: “El «arte concreto» es esencialmente objetivo; su finalidad es la imagen-objeto, nunca la imagen-crónica. El «arte concreto» es al «arte abstracto» lo que el «neo-impressionismo» fue al «impressionismo»: la superación dialéctica de la tendencia originaria por el camino de un mejor y más científico modo de definirla” (1952: 163).

Así, estas fotografías revelan sus texturas, nos muestran acontecimientos físicos y químicos a través de los cuales las sustancias entablan relaciones y tejen vínculos. Gracias a esta revelación de las texturas, estos objetos fotográficos abren una puerta a la consideración material de toda fotografía. Es de este modo como la abstracción fotográfica, así como señalé en el caso del experimentalismo fotográfico, despliega un protocolo de acercamiento e interpretación de la fotografía en general en una clave material. Expone la emergencia de un conglomerado material y técnico capaz de configurar una fotografía.

Las gelatinas de plata del Grupo Beta, conformado por Andrés Giménez, Rolando Monsalve y Hugo Gez, e inscripto también en el horizonte de los debates experimentales de los 70, exponen, en algunas de sus fotografías, la lógica desestructurante de la forma por medio de tomas directas. Impresas por ampliación a través de un negativo, fotografías como las de Gez (**Fig. 8**) muestran una combinación de haluros de plata, aglutinante de gelatina y papel baritado. En el entrelazamiento de estas materias y en la selección de un encuadre que corre su mirada de un elemento claramente reconocible (**Figs. 9-10**), estos artefactos técnicos reinscriben los códigos del abstraccionismo estético al impugnar la lógica netamente referencial del medio. En una escala que va del negro al blanco, estas impresiones exponen una acción escalonada de la plata y la gelatina sobre distintas zonas del soporte. Por medio de un movimiento similar a las fotografías informalistas, la apuesta de estos artefactos combina una estructura material multiagencial con los discursos sobre los alcances estéticos de los artefactos fotográficos.¹³⁷ Se trata así de objetos que hacen visible una Idea fotográfica que escapa al *dictum* barthesiano del “esto ha sido” para exponer la acción concreta de lo informe.

Aquí se refuerza la idea de que la exploración por la forma no pareciera ser el paradigma a partir del cual las abstracciones fotográficas producidas en la Argentina posterior a los 60 exponen su insumisión a los códigos convencionales de interpretación del medio. No es su aspecto formal lo que las convierte en objetos de vanguardia.¹³⁸ Por

¹³⁷ Aquí trabajo estas fotografías en términos de una abstracción informe pero su momento histórico de producción, la década del 70, las entendió como fotografías experimentales. El grupo Beta participó en los debates sobre el experimentalismo fotográfico de aquel momento y en las discusiones sobre el estatuto estético de la fotografía. Ver, por ejemplo: *Fotografía Universal* (1970); Rodrigo Alonso (2018) y Robles de la Pava (2021c).

¹³⁸ Pienso aquí la vanguardia en la clave adorniana que recupera Martín Kohan cuando señala que las vanguardias modifican “la categoría misma de tradición” y esto, “excede la sola novedad, excede incluso la ruptura; logra modificar el estatuto artístico y social de la propia tradición, del propio pasado” (Kohan

el contrario, gran parte del conjunto de estas producciones, que aquí trabajo a partir de series, parecieran poner de manifiesto una sospecha del modelo en el cual la pregunta por la forma ha primado en el estudio de tendencias abstractas como el concretismo y sus aspiraciones geométricas y políticas.¹³⁹ De tal modo, se podría también señalar que la abstracción fotográfica no advino como una imitación visual de las cualidades presentadas por parte de la tradición informalista o neoexpresionista que durante la década del 80 tiñó el discurso sobre la pintura (Usubiaga 2012), sino que puso precisamente en jaque la generalidad de dichos discursos y abrió paso a una dimensión material desfigurada. Estos artefactos abstractos exponen una nueva forma de comprender el arte y la abstracción, al tener como centro de interrogación su constitución material. Por más que muchas de las producciones comentadas estuvieran vinculadas con un movimiento específico, esto no significa que las lecturas respecto de dichos movimientos determinen por igual la caracterización de los objetos fotográficos asociados a tales programas artísticos. Más bien, los tensionan. Exponen otra manera de pensarlos y de articularlos en función de las dinámicas materiales que tienen lugar en cada *medium* en particular. Esto queda mucho más claro cuando tomamos, nuevamente, el caso de las fotografías informalistas de Roiger. ¿Qué supone para estos artefactos denominarlos “fotografía informalista”?; ¿acaso las fotografías abstractas configuradas a partir de tomas directas en papel de algodón con capa de barita y en un proceso de gelatina de plata son simplemente copias de lo que artistas como Alerto Greco, Mario Pucciarelli, Keneth Kemble, Jorge López Anaya, entre otros, consideraron como una de las tendencias más importantes de la pintura argentina del siglo XX?¹⁴⁰

En ningún caso la lectura del informalismo como el “gesto pictórico”, la “textura pictórica” o el empaste son suficientes para dar cuenta de la espesura material que anida en los artefactos fotográficos de Roiger. Por el contrario, estas fotografías, en su condición material, ofrecen una alternativa a las lecturas más obstinadas del informalismo argentino. Volver a pensar sobre estas superficies nos obliga a entender sus mecanismos de producción y las lógicas humanas y no humanas que operaron, y aun continúan operando, en estos artefactos técnicos. Las distintas capas que conforman la aparente

2021: 29). Considerar a estos objetos fotográficos como vanguardia, desde un prisma material, llevaría entonces a revisar toda la tradición fotográfica, a re-pensarla en la clave de una dimensión física y técnica.

¹³⁹ Ver por ejemplo los trabajos de María Amalia García (2011) y de Cristina Rossi (2016) y Daniela Lucena (2015).

¹⁴⁰ Una lectura que también puede resultar iluminadora para pensar los vínculos entre fotografía y pintura es el trabajo de Laura González-Flores (2005).

planimetría de los objetos fotográficos, lo que la conservación denomina su estructura, pone de relieve la complejidad material que anida en la aparente liviandad de una superficie bidimensional. Pero la profundidad de los cuerpos fotográficos señala además un materialismo radical a partir del cual no solo podemos describir a estos artefactos sino también considerar otra ontología del medio a través de la cual las fotos no sean solo representaciones sino entes con derecho propio, con un estatuto de existencia no dependiente solo de una conciencia. Esto supone un desafío a los esquemas humanistas que han sostenido a la Historia del arte como disciplina y nos lleva a considerar otras posibilidades de la vida material de los objetos, de la potencia gestual que anida en los artefactos técnicos y su capacidad de transformarse y producirse en la relación de sus componentes.

Estas fotografías nos dirigen así a un camino en el cual debemos reconsiderar la composición de estos objetos y cómo a partir de ella hay un vínculo inseparable y en tensión con las doctrinas estéticas de la modernidad. En otras palabras, al poner en cuestión el formalismo modernista, las fotografías abstractas aquí estudiadas nos obligan a pensar y construir otros caminos de interpretación de este tipo de materialidades. Si tomamos, por ejemplo, otro caso como el de los fotogramas que Andrea Ostera realizara en la década del 90, advertimos dicha necesidad de repensar lo material en la fotografía (**Fig. 11**). Aquí los quiebres de la forma se dan en función de un encuentro de elementos que generan una superficie densa y viscosa. Se trata de cuerpos concretos, de sustancias plurales, tanto humanas como no humanas, que ofrecen otra experiencia de las naturalezas materiales presentes en la fotografía. Pelos, uñas y fluidos corporales humanos en alianza con las sustancias y los compuestos de los materiales fotográficos y las sales de plata establecen una conjunción de materias que devienen en expresión generativa co-emergente en cada cuerpo fotográfico (**Fig. 12**). Estas materias se encuentran abiertas, es decir, son la masa de los objetos fotográficos, de estos fotogramas en los cuales sus rasgos se retiran, se echan afuera en una literalidad que, paradójicamente, se retrae, se esconde y, en cierto punto, se nos hace ininteligible. Ahí es donde surgen los intentos por capturar lo incapturable, por domesticar y simbolizar aquellas materias informes de la experimentación y la abstracción fotográfica. Cuerpos plenamente expuestos que muestran flujos, manchas y derrames de sustancias que permanentemente impugnan la garantía de una visualidad fotográfica. De este modo, la consistencia espesa de estas fotografías demanda una perspectiva no dependiente de la contigüidad transparente y unidireccional, con la cual siempre nos acercamos a estos objetos, sino de un

acercamiento que considere la complicación y complicidad material heterogénea que nos vincula con estos artefactos.

Se pueden también considerar las alianzas entre materias vegetales, la base de poliéster del papel, las capas de colorantes cian, magenta y amarillo y la emulsión que se pone en juego en los fotogramas de Ostera en proceso Cibachrome de los años 2000 (**Fig. 13**). Mediante un giro radical en la tradición del fotograma en la Argentina –comúnmente asociado a la copia blanco y negro–, estos artefactos color ponen en evidencia una lógica productiva que se ensambla con las transformaciones de los discursos fotográficos locales. La fotografía color, si bien introducida en décadas anteriores, va a encontrar en los 90 un momento de eclosión que transformará no solo los discursos estéticos del medio sino también las lógicas productivas, industriales, técnicas y materiales que suponen los procesos fotográficos en color.¹⁴¹

Entendidas como un sinsentido impenetrable –algo que desafía el sentido común fotográfico vinculado a la reproducción, la copia o la réplica– muchos de estos objetos exponen un carácter radicalmente diferenciado del gesto fotográfico. No replican, no reproducen, no copian, no imprimen algo externo y disponible, sino que actúan como parte de él en una operación colectiva de interacciones físicas, químicas, biológicas y estéticas. Cualquier muestra estratigráfica es un claro ejemplo de ello, ya que nos muestra la estructura material de cómo están hechas las fotos.¹⁴² No hay por eso un modelo para la abstracción fotográfica sino la capacidad de articular relaciones y formar conjuntos y sistemas complejos de vinculación fotográfica. A la luz de estos objetos se nos abre por lo tanto un mundo de la fotografía mucho más enriquecido por los contactos inter-especie que acontecen en esa supuesta superficie lisa y uniforme: materias animales como la gelatina y minerales como la plata. Pero aquí acordamos en algo con el relato del formalismo moderno, todo está en la superficie. No hay un afuera y un adentro en un binarismo intransigente, sino que la superficie esta siempre plegada y anudada en diversas relaciones. También conocidos por el nombre de “blanqueo con colorante de plata” estos fotogramas de Ostera son el resultado de la relación entre una película positiva color, la acción de la plata como catalizadora para la “destrucción” de los tintes y la combinación de reveladores, blanqueadores, fijadores, el poliéster opaco o el papel resinado. Todos

¹⁴¹ Pénichon señala la introducción del Cibachrome en 1974, pero hay otras fuentes que lo datan en 1980. Ver, por ejemplo: http://www.graphicsatlas.org/identification/?process_id=326

¹⁴² Ver capítulos 5 y 6.

estos componentes se encuentran en ese soporte, *entre* una superposición de capas que configura el espesor fotográfico (**Fig. 14**) y que trama un contacto entre cuerpos de distinta procedencia.

Tal es así que si lo que caracterizó ampliamente al arte moderno abstracto fueron algunas cualidades y condiciones como las de energía, ritmo, temperatura, multiplicidad, superposición y repetición, acordamos que son justamente estas cualidades las que, en efecto, tienen lugar en cada uno de estos objetos fotográficos (Krauss 2009). El desmembramiento de una forma clara y distinta expresa la capacidad que tiene algo más que la forma de determinar las mismas condiciones de existencia y de manifestación sensible de estos objetos. El límite de lo formal nos reconduce así a revisar el modelo mismo de la abstracción y las implicancias de mantener esta noción. Contra las múltiples críticas que el postmodernismo lanzó impugnando el modernismo artístico y la apuesta formalista,¹⁴³ la abstracción pareciera desplegar otros reveses que permiten sostener la potencia de su capacidad descriptiva. De tal modo, si la fotografía ha estado largamente atada a la coacción representativa –una suerte de reclusión que ha fijado sus mecanismos de operación y desenvolvimiento– el abstraccionismo hace posible otro camino de comprensión: el de su materialidad.

El desafío de las expectativas fotográficas se pone finalmente en juego en los luminogramas de Gregorio Dujovny (**Fig. 15**). Definidos como proyecciones de rayos laser se presentan en el CAYC, en 1971, un conjunto de piezas lumínicas que ponen en jaque los principios de una materialidad fotográfica específica. Lejos de ser claramente definidos como “obras” fotográficas estas experiencias lumínicas son pasibles, sin embargo, de exponer una Idea fotográfica que lleva al límite los contornos de este tipo de artefactos. En la gacetilla del CAYC se menciona:

El nombre de Laser viene del inglés “light amplification by stimulated emission of radiation” (amplificación de la luz por la emisión de radiación estimulada). Los modelos más simples están compuestos por un tubo, dentro del cual las moléculas de un mineral o un gas son excitadas por una descarga eléctrica para que se produzca la luz; al borde de cada punta del tubo hay un espejo, y la luz oscila entre los dos espejos fortaleciéndose al formar un haz concentrado, en el que cada

¹⁴³ Ver por ejemplo el ensayo de Benjamin Buchloh “Formalism and Historicity” (2015) o el trabajo de Hal Foster *El retorno de lo real* (2001), Arthur Danto (1997), entre otros.

uno de sus rayos, es de la misma longitud de onda; uno de los espejos permite que por una mirilla parte de esa luz salga al exterior, formando un haz muy fino que puede recorrer grandes distancias (CAYC 1971).

El proceso descripto apunta a caracterizar la propuesta de Dujovny y deja en claro la composición material que hace posible la configuración de estos luminogramas (**Fig. 16**).¹⁴⁴ La clásica definición de la fotografía como inscripción de una huella luminosa se ve aquí articulada con la performatividad o el gesto de otros materiales minerales y gaseosos, como el helio y el neón, que agencian la producción de estos cuerpos lumínicos informes. Inscriptos sobre distinto tipo de superficies los rayos laser de Dujovny, también conocidos como *Polarizaciones de la luz*, introducen “lo múltiple, lo impuro, lo divisible”¹⁴⁵ en la materialidad fotográfica (**Fig. 17**).

En resumen: en una acción que combina distintos procesos y técnicas fotográficas que van desde las gelatinas de plata, los fotogramas, los proyectogramas y los luminogramas, ciertos artefactos abstractos producidos en la Argentina entre los 60 y los 90 exponen una desestructuración de la forma como principio moderno de la abstracción estética. Ni pura forma, ni autoafirmación de los elementos plásticos o fotográficos, estos artefactos exponen una materia baja “exterior y extraña a las aspiraciones ideales humanas y se niega a dejarse reducir a las grandes máquinas ontológicas que resultan de esas aspiraciones” (Bataille 2008: 62). En favor de lo informe fotográfico estos objetos permiten, desde una inmanencia, poner de relieve las agencias materiales que hacen a distintos artefactos fotográficos, y explicitan una determinación discursiva que lleva a entender de otro modo no solo la vanguardia fotográfica en general, sino los discursos sobre la abstracción fotográfica en particular y las ideas sobre la especificidad del medio fotográfico.

3.2. Aporías sobre el abstraccionismo estético en fotografía

¹⁴⁴ En inglés “light writing” o luminogramas son imágenes –en mi caso artefactos o cuerpos lumínicos– que se obtienen por medio de la proyección de la luz sobre un soporte –generalmente un papel fotosensible– sin la mediación de una cámara (Baker 2018: 213).

¹⁴⁵ Me interesa aquí recuperar la lectura que propone Paula Bertúa para repensar la ontología fotográfica no como aquello que apunta al “registro o la constatación de una entidad externa y preexistente como la producción de una imagen”, sino, en una clave derridiana, como una “performatividad que introduce lo múltiple, lo impuro, lo divisible” (Bertúa 2020: 89).

La abstracción ha sido considerada en la fotografía como un género. Al igual que el retrato, la fotografía de prensa, la fotografía directa, la científica o el paisaje, la abstracción ha hecho posible la reducción de un conjunto de artefactos fotográficos a la idea de lo no representativo, lo no identificable o, incluso, aquello similar o asociado a la abstracción pictórica.¹⁴⁶ No hay que olvidar que uno de los primeros en considerar la abstracción fotográfica fue el historiador y curador norteamericano Beaumont Newhall, quien contribuyó de manera activa en la elaboración de la exposición y el catálogo de la conocida muestra *Del cubismo al arte abstracto* realizada en el Museo de arte Moderno de Nueva York y en la cual se incluyó a la fotografía abstracta de la mano de Man Ray, Moholy-Nagy y Francis Brugiere.¹⁴⁷

La abstracción como discurso estético ha sido por lo tanto uno de los grandes relatos de la historia del arte y el paradigma, sin lugar a dudas, del arte moderno. Para el caso de la fotografía en América Latina y, en particular en la Argentina, no ha habido suficientes aproximaciones a las derivas abstractas del medio, también muchas veces entendidas como fotos experimentales. El motivo de tal desatención a lo que la curadora suiza Erika Billeter (1993) consideró como una “veleidad estética” quizá tenga que ver con el peso que el documentalismo fotográfico, en sus distintas derivas, ha tenido en los contextos latinoamericanos.¹⁴⁸ Imágenes tras imágenes, el panorama de la producción fotográfica latinoamericana ha estado signado por la primacía del compromiso social que fotógrafos como Pedro Meyer supieron bien subrayar al mencionar que:

[...] si el fotógrafo escoge cualquier otra forma de manifestar su creatividad, de todas maneras tendrá que partir de la ineludible condición de la fotografía, es decir, de una realidad de la cual tomar sus imágenes y, a diferencia del pintor que

¹⁴⁶ La abstracción pictórica es quizá el tema más importante del arte moderno. De hecho, un conjunto estimable de publicaciones entiende a la abstracción en pintura como una consecuencia lógica del desarrollo del arte entre los siglos XIX y XX. Muchos manuales de arte abstracto consideran incluso que el impulso del arte abstracto surgió con la invención de la fotografía y su capacidad reproductiva (Moszynska 2020: 8).

¹⁴⁷ En el catálogo de esta exposición figura la entrada “fotografía abstracta” pero en vez de ofrecer una definición se describen las técnicas del rayograma y los procedimientos lumínicos y fotográficos usados por Brugiere y Moholy-Nagy (Museum of Modern Art 1936: 170).

¹⁴⁸ A pesar de las innumerables críticas pareciera que la concepción de Billeter ha tenido gran cabida en los relatos históricos sobre la fotografía en América Latina y en la Argentina. Esta curadora afirma que “El fotógrafo latinoamericano no experimenta, sino que «ve». Su fotografía es el fruto de una inconfundible disposición interior dirigida a lo verdadero, que se relaciona con un talento nato hacia lo estético. Es, al mismo tiempo, un testigo leal a su propio país o, dicho de un modo más solemne, siente un amor solidario por su país, su pueblo o las grandes urbes como centros de origen personal” (1993: 13).

puede inventar sus realidades, el fotógrafo tiene que entrar en contacto con su mundo y seleccionar de allí lo que desea. Si aquí es donde escogimos producir, de América Latina, de las entrañas de esta tierra tendrán que surgir las imágenes que habremos de realizar (Citado en Carreras 2018: 19).

Las palabras de Meyer ponen en evidencia una necesidad visual sobredeterminada por ciertas concepciones consolidadas en relación con la fotografía de América Latina y con el medio fotográfico en general que refuerzan el paradigma de la fotografía como reproducción o registro de lo visible. Pero podríamos decir también que este desinterés en las producciones fotográficas desafiantes de los órdenes representativos, reproductivos o referenciales tiene que ver con las escasas investigaciones que en este ámbito geográfico se han realizado sobre este tipo de artefactos técnicos denominados abstractos. Existe un extenso *corpus* de fotografías abstractas y experimentales que ha sido apenas estudiado o mencionado. En la Argentina sus exploraciones son prácticamente inexistentes¹⁴⁹ y en América Latina solo se encuentran algunas referencias reiterativas a cierto conjunto de fotografías.¹⁵⁰

La oscuridad que patentizan las superficies manchadas, las texturas visuales resquebrajadas, los monocromos de velados del papel o incluso simples manchas de químicos fotográficos como la hidroquinona o el metol, desafían y tensionan, muchas veces, los marcos interpretativos que las historias del medio han sabido construir en relación con las fotografías. En tanto las fotos abstractas exponen una *imaginación material*¹⁵¹ que acontece en todo artefacto fotográfico la pregnancia que ha tenido el discurso de una naturaleza fotográfica, atada a la simple exposición y mostración de una realidad exterior preexistente, pareciera ponerse en entredicho. Si bien esto resulta ser una obviedad una aproximación desde lo material exige subrayar una y otra vez aquello que a pesar de ser evidente no ha sido lo suficientemente problematizado. Esto es

¹⁴⁹ Las investigaciones sobre la vanguardia y la modernidad fotográfica en la Argentina han estado, en su mayoría, dedicadas a Horacio Coppola, Grete Stern y, en algunos casos, a Annemarie Heinrich. Ver por ejemplo (Tell 2006; de Zuviria 2019; González 2011a; Brizuela y Uslenghi 2021, entre otros trabajos). Más recientemente otras figuras han sido incluidas en el “relato” de la fotografía moderna de la primera mitad del Siglo XX en el país como la de Victor Delhez (Tell 2021).

¹⁵⁰ Este podría ser el caso de figuras como la de Geraldo de Barros, Paulo Pires, entre otros.

¹⁵¹ Con esta idea de imaginación material recupero lo propuesto por la Colectiva Materia cuando señalan que la imaginación puede ser pensada como una configuración que “no se reduce necesariamente a un trabajo consciente o simbólico, sino que excede las *facultades* individuales, empujando a quienes figuran a la cohabitación, la coexistencia, la colaboración y/o el conflicto; es decir, fuerza a la imaginación mediante una co-acción no exenta de coacción en la medida en que no depende de una sola voluntad o un objetivo en común” (2021: s/p).

precisamente lo que ocurre con la constitución artefactual de las fotografías que se da, la mayoría de las veces, por sentada.

La abstracción fotográfica genera así una suerte de confusión y lo hace, principalmente, porque se trata de “fotos sin imagen” como certeramente lo ha señalado Lyle Rexer (2009: 9). Son objetos que desafían, en algún punto, el paradigma ocularcentrista que ha dominado la modernidad y la confianza en la conciencia subjetiva como lugar de generación de ideas, sensibilidades y aquello que llamamos artefactos estéticos. Así, lo abstracto en fotografía no puede ser entendido como un género, o como un programa estético difundido por todas las artes y los lenguajes y que solo por una pulsión imitativa de los fotógrafos se llevó adelante por un impulso vanguardista y de transformación de los discursos del arte, sino que la fotografía abstracta debería decirnos algo más, debería no poder agotarse en la idea de “lo no figurativo”,¹⁵² sobre todo porque se trata de pura figurabilidad o, en términos de Lyotard, de puro *acontecimiento*.¹⁵³

El *acontecimiento* fotográfico, aquello que sucede en la génesis o la *adhesión* (Simondon 2010) que da como resultado una foto, no radica, solamente, en el momento de la toma. No pareciera ser la acción de aquello que autores como Philippe Dubois han denominado el “acto fotográfico” (2010) y que caracterizaría la condición indicial del medio, sino que éste se funda en la relación, la complicación y la tensión entre los compuestos materiales, técnicos y significantes que constituyen cada uno de estos artefactos. Aquí radica una de las apuestas fundamentales de esta tesis en tanto intenta pensar una ontología material de la fotografía, más que adscribir a la apuesta constructivista o indexical que han desarrollado algunas corrientes de los estudios fotográficos. Al partir de este marco conceptual la abstracción fotográfica se desdibuja de su pertenencia, al igual que la pintura, a un ámbito no representativo, no objetivo o no figurativo, para introducirse, por el contrario, en el universo de relaciones materiales que acontecen física y químicamente en el objeto. Por supuesto que no es posible desconocer

¹⁵² Contrapongo mi postura a la de María Amalia García cuando señala, en su trabajo sobre el arte abstracto en Argentina y Brasil que utiliza: “el término «abstracción» como concepto unificador de distintas propuestas no figurativas: arte abstracto, arte concreto, constructivismo, madí, neoconcretismo, perceptismo.” (2011: 16). Es interesante cómo desde principios del Siglo XX Wilhelm Worringer ya señalaba que definir la abstracción como “no figuración” implica el peligro de ver las posibilidades de la forma únicamente dentro de un canon (1908 [2016]: 134-135).

¹⁵³ Para Lyotard la figura puede entenderse como “una manifestación espacial que el espacio lingüístico no puede incorporar sin verse sacudido; una exterioridad que no puede exteriorizar como *significación*” (2014: 16). Me interesa como esa exterioridad no exteriorizable en la significación es justamente el *resto* material de la fotografía. *Lo figural* de la fotografía abstracta es justamente lo material que la constituye.

la relación que la denominada fotografía abstracta tuvo con los programas estéticos del abstraccionismo pictórico tanto en la Argentina como internacionalmente y de ahí el carácter aporético que la fotografía abstracta siempre presenta. Pero se podría considerar que estos vínculos se tejen a la luz de las tramas materiales y no a costa de estas. En otros términos, resulta necesario pensar cómo se vinculan o encajan los discursos sobre lo abstracto y la materialidad de los artefactos fotográficos.

Los vínculos con los discursos del internacionalismo (Giunta 2001) y el lenguaje abstracto en fotografía surgen gracias a la situación en la cual los objetos fotográficos se producen y estas condiciones empíricas generan marcas en la superficie; son pliegues que tienen lugar en la densidad de las capas materiales de cada uno de estos objetos. De este modo, considerar la abstracción me obliga a repensar los distintos modos en que la fotografía abstracta generó, históricamente, distintas posturas o miradas sobre el medio.

El historiador de la fotografía Beaumont Newhall caracterizaba la fotografía abstracta como parte del impulso experimental de la fotografía moderna y señalaba que ésta consistía en el aprovechamiento del poder de la cámara para crear formas aislando el sujeto y el contexto.¹⁵⁴ Para Newhall el sujeto estaba aislado del plano visual de los objetos fotográficos, pero era el encargado de proyectar –por medio de un aprovechamiento de la cámara– las posibilidades técnicas del aparato. A pesar de la relevancia concedida al sujeto en esta definición se hace patente cómo para Newhall la cámara también posee el poder de crear formas. La capacidad configuradora del aparato se expresa –impulsada o motivada por el fotógrafo– dando cuenta de un impulso coproductivo a la hora de considerar estos objetos. Esto supone, al seguir al historiador norteamericano, que en la abstracción se pone en juego una fuerza *impersonal* referida a los propios materiales y técnicas de producción fotográfica. Entre una lógica subjetiva y aquella maquínica o técnica la abstracción fotográfica se ubica, en discursos como los de Newhall, entre la capacidad generativa y creativa del sujeto y aquella que pertenece a la propia técnica.

Lambert Wiesing a su vez es claro cuando señala que la fotografía abstracta se abstiene de representar objetos discernibles y sostiene que el medio fotográfico apunta a algo más allá del referente. Para el autor, esto es algo que sucede también en las

¹⁵⁴ Esta definición se encuentra en anotaciones manuscritas de Newhall perteneciente a las colecciones especiales del Archivo Nancy y Beaumont Newhall de la biblioteca del Getty Research Institute, *Special Collections*.

denominadas “imágenes figurativas” (2010: 71) pero lo central para Wiesing, en el caso de la fotografía abstracta, es que expone las lógicas de presentación que se ponen en juego en la fotografía. En este sentido, hay algo en los artefactos fotográficos que escapa a los modos de la representación y expone las fuerzas materiales que tensan estas superficies técniconaturales.

Esto que llamamos fotografía abstracta ha constituido por lo tanto uno de los grandes dilemas en la historia del arte. Se ha configurado como una prerrogativa de ciertos lenguajes para los cuales “la atadura a lo real” de la fotografía sería todo un reto o incluso una contradicción *ipso facto*. Esto queda mucho más claro si retomamos aquellos discursos tradicionales de la fotografía para los cuales ésta se encuentra eminentemente atada a una transcripción de *lo real* o a una simple reproducción de lo existente (Cavell 1979). Éste ha sido un postulado historiográfico y teórico muy vinculado a la ontología de la huella, dominante en las aproximaciones al medio. Pero a diferencia de esta mirada me gustaría sugerir que todo artefacto fotográfico es el resultado de una co-operación de agencias técnicas y naturales que se alteran permanentemente y en las cuales no hay un sustrato último que dé cuenta de una supuesta “verdad fotográfica”. Los cuerpos fotográficos no son ni solo artefactos culturales ni solo trazos de la naturaleza porque, justamente, estos ámbitos están implicados y complicados uno con otro en la materialidad misma que hace a las fotografías. La abstracción fotográfica, aquellos cuerpos que renuncian entonces a una claridad visual, expresan, en su renuncia a una directa referencialidad, aquella *energética material* (Lucero 2017) no esencial que conforma cada uno de estos objetos. Nos enfrenta a la necesidad de trazar un protocolo de acercamiento y lectura de la fotografía en donde se consideren más que los esquemas contruidos por la historia del arte moderno, las capacidades de las propias materias de configurar sentidos.

Es entonces en los artefactos abstractos donde “las fotografías siempre revelan y retienen” (Rexer 2009: 17) una materialidad que, a pesar de presentarse en la superficie, nos resulta completamente esquivia. Esto es lo que precisamente intenté señalar con el caso de los *Proyektogramas*, las copias en gelatina de plata, los fotogramas y las proyecciones lumínicas que entre los 60 y fines de los 90 trazaron modos inesperados de manifestar un abstraccionismo fotográfico. De tal modo no resulta posible determinar un solo tipo de abstracción, sino que, tal como afirma Diarmuid Costello, resulta posible identificar distintos tipos de abstracción fotográfica (2018: 3).

Contra un formalismo que tendió a idealizar las formas y otorgarles no solo un valor místico sino también subjetivista y psicologista, además de científico, calculador y excesivamente racionalizado, la abstracción fotográfica, entendida desde la materialidad constitutiva de los propios objetos, nos lleva por la realidad terrana que hace a aquello que llamamos formas abstractas en los artefactos fotográficos. Las manchas son manchas no por un valor hiperbólico de la mancha en el desarrollo autónomo de la pintura moderna, sino que son el resultado de una acción química en la cual las capas del soporte, la tinta y la capa protectora se mezclan y yuxtaponen. El cuestionamiento a cierto idealismo desencarnado –aquella concepción que cree que las fotografías están previamente en la conciencia del fotógrafo y que ciertas figuras como Henri Cartier-Bresson supieron bien resumir en la idea de que “el relato fotográfico involucra una operación conjunta del cerebro, del ojo y del corazón” (2003: 25)– permite dar cuenta de la acción colaborativa que sobre estos objetos ejercen las materias minerales, biológicas y humanas que actúan de modo permanente sobre estos objetos. Por fuera de una idea racionalizadora que busca insistentemente hacer una obra abstracta, los resultados de este tipo de fotografías son siempre del orden de lo imprevisible. La composición química de la estructura fotográfica, sea cual sea el procedimiento fotográfico utilizado – cromogénico, gelatina de plata, instantánea etc.– siempre desafía la autoridad humana que intenta reconducir los efectos estéticos hacia una tendencia deseada.¹⁵⁵ Estos objetos técnicos ponen así al descubierto que hay un límite en la manufactura y la intervención sobre las materias fotográficas y que este límite exige una nueva consideración de las lógicas productivas que dominan los modelos a través de los cuales entendemos a las fotografías.

Repensar los protocolos de lectura de la abstracción fotográfica significa también que la fotografía debe ser vista de nuevo a la luz de su estructura material, pero no con fines a realizar, meramente, un listado de técnicas o métodos de identificación de compuestos, sino con fines a entender que hay una vida fotográfica que ejerce su poder sobre nuestras garantías como agentes en la producción de imágenes y objetos. Como autoridad en la elaboración y control de cada uno de estos artefactos. En consecuencia, lo que está en juego cuando consideramos nuevamente la abstracción fotográfica no es solo el análisis de un tipo de fotografía sino la posibilidad de poder volver a pensar la

¹⁵⁵ Si bien esto ocurre, indudablemente, con todo objeto estético-artístico aquí me interesa subrayarlo para el caso de la fotografía.

fotografía toda como participe de una ontología relacional, no idealista y meramente antropocéntrica. De este modo, la abstracción fotográfica pareciera impugnar cierto antropocentrismo presente en algunas concepciones sobre el medio que no atienden a la acción y configuración que ejercen las propias materias.¹⁵⁶

Es así como resulta posible plantear que la abstracción constituyó un modo de interrogación de ciertos aspectos de la materialidad de los objetos estéticos que de otro modo no hubieran sido cuestionados o, al menos, señalados. Eso es justamente lo que señala Lyle Rexer cuando afirma que:

el impacto de la abstracción fue poner en primer plano e interrogar los diversos aspectos de las obras de arte que, de otro modo, quedarían sumergidos en una imagen (u oscurecidos por ella): el color, la forma, la relación, la escala, la masa, la superficie, los materiales, así como inherencias más complicadas como el tiempo, el espacio, la unidad y la analogía (2009: 15)

Rexer deja en claro que la imagen oscurece esa composición material de los objetos estéticos y es la abstracción la encargada de enfatizar la fisicalidad constitutiva que hace a estos artefactos. Si bien el autor piensa esto particularmente para la pintura y la escultura, considero que también esta idea resulta esclarecedora en el caso de los objetos fotográficos. Unido a esto se podría decir que la idea de imagen fotográfica erosiona, en cierta medida, nuestra comprensión de la foto como objeto y es justamente en la renuncia a la idea de imagen, que pareciera operar en la fotografía abstracta, donde advertimos la materialidad palpitante que configura a estos cuerpos técnicos y de la cual vengo hablando. Una renuncia que ejerce la abstracción fotográfica a la noción de imagen en clave representativa.

Gran parte de las teorías de la abstracción han señalado la centralidad de la constitución material como elemento privilegiado de esta tendencia artística. Más allá de los propios materiales el énfasis ha estado, sin embargo, puesto en la forma y en cierto componente universal que en esta anida. Esto es precisamente lo que Alfred H. Barr (1936) y Meyer Schapiro (1937) pusieron a discusión en sus textos sobre arte abstracto y, en el caso de la Argentina, Tomás Maldonado señaló en la revista *Sur*. Para este último

¹⁵⁶ Los trabajos sobre fotografía de Joanna Zylinka van justamente a contrapelo del excepcionalismo humano que signa gran parte de los estudios fotográficos. Ver por ejemplo *Nonhuman Photography* (2017).

el término “arte abstracto” era “adecuado cuando se lo usa para definir (o ubicar) un arte con un tema descriptivo no muy discernible, y hasta muchas veces francamente indescifrable, pero cuya presencia en la obra no se puede ignorar” (Maldonado 1952: 163). Estas palabras de Maldonado parecieran encontrar resonancias en el caso de la fotografía abstracta. Al ser, muchas veces, prácticamente indescifrables, las fotografías que desafían la referencia se ubican en el horizonte de una extrañeza que nos obligan a replantear la economía material que se pone en juego en la fotografía.

Recapitemos: con mucha menos claridad que en el caso de otras manifestaciones estéticas la abstracción fotográfica se presenta como una aporía. Una dificultad que no supone un camino de salida, sino que implica considerar la abstracción como una modalidad fotográfica no reductible, en una sola dirección, al discurso modernista. Es precisamente la irresolución de la cuestión abstracta lo que reenvía –en el caso de la fotografía– una y otra vez a considerar las superficies fotográficas y los modos en que estas, materialmente, configuran sus sentidos. Si bien el abstraccionismo estético constituyó un tópico central en el discurso del arte moderno su introducción en la fotografía generó un cuestionamiento a la ontología del medio, haciendo posible una variedad de lecturas disímiles.

3.3. Relecturas de una vanguardia fotográfica

Lo informe caracterizaría un cierto poder de deformarse que las formas mismas siempre tienen, de pasar súbitamente de lo semejante a lo desemejante, y más precisamente –porque para nombrar todo esto habría bastado decir *deformación*– de comprometer a la figura humana en el proceso (...) en el cual la forma *se abre*, se “desmiente” y se revela a la vez; donde la forma *se aplasta*, se consagra al lugar en la más absoluta desemejanza con ella misma; donde la forma *se aglutina*, ya que lo desemejante vendría a tocar, enmascarar, invadir lo semejante; y donde la forma, así deshecha, termina *incorporándose* a su forma de referencia (...) para invadirla monstruosamente por contacto y por devoración

Didi-Huberman, “Notas sobre antropomorfismo en *Documents*”, 2018

Una de las cuestiones centrales que atraviesan las discusiones en torno a la abstracción fotográfica y a las lógicas de lo informe que con ésta operan tiene que ver con la vanguardia fotográfica. El discurso acerca de la vanguardia en la fotografía en

Argentina ha estado estrictamente ligado a ciertos nombres y ciertas prácticas de puesta a prueba del medio. Nombres como los de Horacio Coppola, Grete Stern y, en algunos casos, la fotógrafa Annemarie Heinrich figuran como emblemas de una vanguardia fotográfica en la primera mitad del siglo XX.¹⁵⁷ Los usos de encuadres no convencionales, autorreferencias al propio medio o el uso del *collage* aparecen como procedimientos que caracterizan una forma de entender la fotografía por fuera de los estándares de la tradición documental fuertemente arraigada en los usos del medio en el país. Esta tesis busca explorar, al margen de los nombres propios de las prácticas ejercidas por estas figuras, otras concepciones de la vanguardia fotográfica que se tejen en función de los ensamblajes materiales concretos. Una vanguardia en el sentido de una revisión e impugnación radical de las tradiciones fotográficas instituidas a lo largo de la historia del medio y en la cual se reinscriben las alianzas materiales colaborativas que hacen a la fotografía.

La linealidad en la que ha sido vista la relación de la fotografía abstracta con otras prácticas y objetos como la pintura y la escultura pone en evidencia la escasa reflexión teórica que el concepto mismo de abstracción fotográfica implica. A esto se suma el refuerzo de un canon fotográfico, no solo de nombres sino también de marcas visuales y materiales. A diferencia de este enfoque me interesa pensar en las discontinuidades materiales y subjetivas que alteran el relato de la vanguardia fotográfica argentina. No es un conjunto de artistas en particular, sino una red de prácticas y modos de hacer que expone otro costado de la historia del medio en el país. Como afirma Briony Fer, aquí no pretendo reforzar y proteger un campo óptico moderno (1997: 5) signado por la repetición de lo mismo e intentando establecer fronteras analíticas claras a partir de los propios objetos; sino que busco naufragar en una concepción de lo informe fotográfico, no doctrinariamente, como una alternativa radical para reconceptualizar los artefactos fotográficos. En especial aquellos que escapan a las modalidades históricas de la certificación fotográfica. De este modo, la vanguardia fotográfica que se hace perceptible en obras como las de Roiger, Makarius, Gez, Ostera y Dujovny muestra cierta ruptura con los esquemas instituidos y más comunes utilizados para pensar la producción e interpretación de los objetos fotográficos. Respecto de la historia de los procedimientos mismos del medio fotográfico se vuelve fundamental considerar los modos productivos

¹⁵⁷ También habría que mencionar los casos de grupos fotográficos como *Forum* o la *Carpeta de los Diez* (Pestarino 2021), entre otros.

y generativos del medio en los cuales intervienen mecanismos de transgresión de una tradición visual vinculada a medios como la pintura. De este modo, antes que replicar un mismo gesto de transgresión, impugnación o cuestionamiento a la tradición visual en general, estos artefactos fotográficos hacen patente una modificación del estatuto ontológico de la fotografía. Abren la posibilidad de pensar de otro modo al medio en tanto rehuyen a los estatutos convencionalmente asignados a la fotografía: documento, prueba, constatación, imitación, reproducción o representación. En efecto, la puesta en jaque de la consideración indexical de la fotografía o su concepción como objeto simbólico me permite señalar la radicalidad del cuestionamiento vanguardista de los artefactos fotográficos aquí comentados.

Las fotografías aquí analizadas ponen explícitamente en cuestión las reglas que han sostenido la producción e interpretación fotográfica a lo largo de décadas en la Argentina. Su desaparición de los relatos sobre el medio en el país y la escasa mención en la historiografía evidencia la transgresión drástica que estos objetos ponen en juego en relación con los modos de entender a este tipo de artefactos. Es aquello que desafía la forma lo que todavía no ha encontrado una narrativa en la historiografía local. La tradición de la vanguardia batailleana, o de lo informe, ha quedado fuera del relato de la abstracción estética argentina en general y de la abstracción fotográfica en particular, no solo porque desafía el principio de la forma sino porque pone bajo sospecha los principios modernos de la autosuficiencia artística y de la pureza medial.

Hay por lo tanto una manera hegemónica de mirar la fotografía abstracta. Una mirada atada a los códigos del modernismo que encuentra su propio límite en el discurso de la pureza pictórica, la autonomía del objeto y la autosuficiencia del cuadro. Al respecto Thierry de Duve señala cómo las nociones de pureza y especificidad medial fungen, más que como fundamentos del arte moderno, como ideas rectoras o regulativas de la práctica y el pensamiento de la abstracción pictórica (1997: 154), y algo similar se podría pensar para el caso de la abstracción fotográfica; una suerte de especificidad medial que definiría la “autonomía” fotográfica. Pero, ¿cómo puede ser interpretada esta autosuficiencia en el caso de la fotografía?

En cierta medida la autosuficiencia fotográfica solo hace expresa su codependencia material y semiótica. La vanguardia fotográfica que aquí se delinea no supone por lo tanto un discurso de *l'art pour l'art* sino el extremo compromiso que los objetos fotográficos tienen con todas las materias vitales. Un orden de lo viviente material que está multiplicado y es proliferante en cada una de las fotografías: la acción de la

cámara y todos sus componentes, de las tramas del soporte, del sulfato de bario, de la gelatina, de las sales de plata, de la ampliadora, de la energía electromagnética, del gesto del fotógrafo etc. El antiguo lema de la reunión del arte con la vida, que para Peter Bürger constituía la condición *sine qua non* de la vanguardia, se reformula aquí para pensar una modalidad de lo fotográfico en la cual la vida material de los objetos designa su misma condición de ser parte de la vida.¹⁵⁸ En otras palabras, no pretendo con esta ontología fotográfica juntar dos ámbitos que se consideran como opuestos uno a otro, sino que la vida misma está en el objeto fotográfico. No hay reunión sino articulación desde siempre, desde la generación misma de los artefactos fotográficos.

Aquí la vanguardia no aparece por lo tanto definida como el arte pensado en sus propios términos, algo independiente a las propias ideas artísticas y en el cual el artista solo busca lo absoluto, tal como lo afirmó Clement Greenberg (1961: 6), sino que la vanguardia viene también atada a esa fuerza inhumana de los materiales que exceden por completo el control y la manipulación del artista. La disolución del contenido en la forma que propone Greenberg podría bien pensarse a la luz no de una reducción simple a la superficie sino, más bien, de volver a considerar la complejidad y el entramado material y significativo que acontece sobre el soporte. Las obras de vanguardia, aquellas que para este trabajo consolidan una vanguardia fotográfica en la Argentina posterior a los 60, se erigen sobre una base de transformación material y semiótica de los modelos fotográficos instituidos por la tradición local del medio.

Entender estas series fotográficas como parte de una vanguardia permite afirmar la no circunscripción del gesto vanguardista a un periodo histórico como lo han hecho, en gran medida, los trabajos sobre fotografía en la Argentina del 20 al 50. Un ejemplo claro de esto lo constituye el clásico texto “Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern” de Jorge Romero Brest, quien entendió que la fotografía moderna en Argentina “se

¹⁵⁸ Peter Bürger señala que “los vanguardistas pretendían la superación del arte –una superación en sentido hegeliano–. Pues el arte no debería ser destruido, sino trasladado a la praxis cotidiana, donde se conservaría de otra forma. Es importante destacar que los vanguardistas aceptan un momento esencial del esteticismo, aquel en el que se distanció la praxis cotidiana respecto del contenido de las obras. La praxis cotidiana, con la que el esteticismo se relaciona negándola, es la praxis cotidiana organizada conforme a fines racionales, propia de la cotidianeidad burguesa. De ningún modo las vanguardias pretenden integrar el arte a esa praxis cotidiana. Por el contrario, rechazan el mundo organizado conforme a fines racionales que el esteticismo ya había formulado. Lo que diferencia a uno de otros es el intento por ordenar el arte en una *nueva* praxis cotidiana” (2010: 70). Recupero de Bürger la idea de la vanguardia –en mi caso fotográfica– como un modo de considerar una “nueva praxis cotidiana” pero en vez de entender a lo que él llama el esteticismo –es decir la abstracción– como una “condición necesaria –y a superar– de la intención vanguardista” (2010: 70) como una instancia ya de una vanguardia material radical en el caso del medio fotográfico.

emparenta con una dirección de la plástica moderna, con las diferencias, si se quiere esenciales, que provienen de la realidad específica con que una y otra deben trabajar” (1931 [2019]: 34). A su vez, otros textos de Luis Priamo (2009), Valeria González (2011 a y b), Natalia Brizuela (2021) y Alejandra Uslenghi (2021), también encadenan la reflexión de la vanguardia fotográfica a un momento histórico específico, la primera mitad del siglo XX. Me interesa, por el contrario, sostener, de acuerdo con el planteo de Maurice Blanchot, que la vanguardia fotográfica –la modificación del estatuto fotográfico en función de una ontología material y relacional– no estuvo atada a cierto marco temporal, no fue tampoco un sistema, una escuela, un movimiento o un conjunto de artistas (2008: 523) sino una *práctica de existencia* fotográfica material que excedía las determinaciones históricas para inscribirse, a lo largo de todo el siglo XX, como un *campo magnético* (Blanchot 2008: 526) de diferencias materiales y discursivas.¹⁵⁹

La fractura de los códigos con los cuales se entendía la producción fotográfica local hace de estos objetos técnicos partícipes de una tesitura vanguardista en el cual se dislocan la certezas sobre la obra. El extrañamiento, el borramiento, el desconcierto, la indiferencia y el quiebre general de los protocolos de acercamiento a estas fotografías desafían nuestras consideraciones sobre la vanguardia y sus mecanismos de generación de sentido. Lo que está por lo tanto en cuestión en estos artefactos técnicos es el mismo sentido y la seguridad con la cual el arte moderno se autoposicionó en los discursos de la crítica. Pensar de nuevo la vanguardia, en los términos de una reunión del arte con lo vital, desde una perspectiva de la materialidad propia de los objetos fotográficos, no significa pensar en los contactos entre los artistas con los discursos del arte moderno sino en volver sobre las mismas entrañas de los objetos fotográficos. La reunión del arte con la vida está entonces aquí en la materialidad misma de estos objetos, en el modo en como entendemos su participación en el resto de las existencias y de sus lazos estrechos con otros horizontes del *bios* existente.¹⁶⁰

En las historias generales se establece el movimiento *Photo-Secession* de 1900 como iniciador de una autoconciencia moderna del medio (Rexer 2002: 13). La discusión de su relación con respecto a las otras artes deja en claro un deseo de independencia de la propia fotografía respecto de las particularidades fotográficas instaladas desde la presentación pública del medio, para privilegiar el paradigma moderno del arte. Pero más

¹⁵⁹ Ciertamente Blanchot no afirma esto respecto de la fotografía sino del surrealismo.

¹⁶⁰ Esto será más extensamente desarrollado en el capítulo 5.

allá de estas discusiones es posible señalar en qué medida esa autoconciencia de los propios procedimientos desembocó en una serie de exploraciones que desafiaron las visualidades comunes del medio. Son los propios materiales fotográficos y su puesta en un primer plano dentro de las fotografías abstractas de los 60 a los 90 en la Argentina los que signan un modo de comprensión de estos artefactos que se vuelve completamente desafiante al discurso de la vanguardia fotográfica. La vanguardia fotográfica constituyó así un recurso de comprensión del medio que trascendió la década del 50 para extenderse a lo largo de todo el siglo XX en el modo de comprender los mecanismos productivos de estos artefactos. Es así como la vanguardia fotográfica no se correspondió, necesariamente, con la fotografía moderna, sino que el ímpetu vanguardista; interruptor y cuestionador de los sentidos comunes fotográficos, adquirió una fuerza disruptiva a lo largo de las décadas siguientes a las llamadas Vanguardias Históricas. Su apuesta consistió –y aquí radica la relectura que propongo– no tanto en contradecir el documentalismo fotográfico con miras a imitar la pintura abstracta, cuanto en rebatir las ontologías tradicionales del medio –la huella y el constructivismo– al desarmar la lógica representativa.

En síntesis, la materialidad fotográfica se inscribe en la historia y es así como las relaciones físicas de las sustancias fotográficas y sus vínculos con los discursos del arte moderno tejen un particular sistema de relaciones en las cuales la vanguardia se expresa como algo del orden de la imprevisibilidad dispuesta por la tradición. Es en esa fractura de las expectativas de la visualidad fotográfica que la abstracción dispone una nueva lógica de encuentros materiales. Los esquemas fotográficos de la certeza y la garantía significativa en la cual se repite lo uno y lo mismo se ven completamente desafiados en función del *enigma* y el *secreto* material de la fotografía. Aquel *resto* incapturable por la interpretación.

3.4. Discursividades en torno a una abstracción fotográfica en la Argentina

Existen diversos documentos en donde el tema de la abstracción se hace presente en los debates fotográficos. Desde el *Fotoclub* hasta los grupos fotográficos o las revistas especializadas, la abstracción aparece como tema corriente entre los años 50 y los 60.¹⁶¹

¹⁶¹ La abstracción era considerada como un género fotográfico más para los concursos de fotografía. Ver por ejemplo el trabajo de Julieta Pestarino (2019).

Pero antes que señalar esta exclusividad histórica que ata la fotografía abstracta a un período en particular, resulta posible advertir que la lógica de lo informe fotográfico –a partir de la cual vengo proponiendo leer la abstracción fotográfica argentina– posee una dimensión transhistórica que pone en evidencia la potencia radical del gesto abstracto en el medio. Con esto resulta claro que no se trata, una vez más, de una tendencia, un género o un estilo, sino que la abstracción misma es un concepto material que describe e intenta explicar los vínculos materiales presentes en los objetos fotográficos. La abstracción fotográfica está, literalmente, al borde de la visión, está en el abismo de las consideraciones que históricamente hemos tenido sobre el medio y, en esos términos, desafía la certeza identificante de éste. Es quizá por esto que en la agenda local de los estudios sobre el medio no se ha considerado la abstracción fotográfica como un asunto independiente a los debates sobre la modernidad artística o la experimentación estética. Pero hay un caso en particular que me interesa destacar para considerar los discursos sobre la abstracción en el país, sus lugares de enunciación en la prensa especializada y los desplazamientos posibles que se pueden ejercer sobre estos.

En la revista *FotoMundo* de enero de 1967 se reseña la exposición *Abstractogramas* realizada en el Salón de la Asociación Estímulo de Bellas Artes (**Fig. 18**). En dicha muestra se presentaron fotografías de Federico C. Rosenthal del cual la revista afirmaba que se trataba de un “geólogo especializado en la interpretación de fotografías aéreas” (*FotoMundo* 1967: 126). En cierto grado de familiaridad con las fotografías de Roiger o los fotogramas de Ostera o el CEV –mencionados estos últimos en el capítulo anterior– las fotografías abstractas de Rosenthal desafiaban también las lógicas de la forma a la vez que instalaban un debate en la prensa sobre la abstracción fotográfica. Según la revista estos *Abstractogramas*, impensados desde un orden convencional vinculado a la referencia y la toma fotográfica:

No [son] fotografías en el sentido concreto, pero la técnica fotográfica de laboratorio ha sido el medio utilizado para plasmar en el papel (brillante y mate) los motivos así creados denominados Abstractogramas por el autor. Este ha querido evitar los efectos sensacionalistas y se ha ajustado a una temática que pudiera despertar sensaciones estéticas en el observador. [...] Los negativos (llamémosle así) fueron diseñados sobre vidrios comunes o placas fotográficas utilizando diversos materiales como lacas, barnices, colorantes, tinta china, en capas más o menos

espesas, parafina, negro de humo, aprovechando su capacidad de reacción con la emulsión de la placa, fijada con anterioridad (*FotoMundo* 1967: 127).

En estas palabras se hace presente un modo de concebir dichas fotografías abstractas no solo en consonancia con aquello que en la revista se denomina una “decoración moderna” (*FotoMundo* 1967: 127), sino que también permiten considerar un tipo de imaginación material insospechada en los debates del abstraccionismo estético. Para la publicación estas fotografías posiblemente no resultaran “gratas para algún fotógrafo quisquilloso”, pero permitían extender los límites de lo que era entendido hasta el momento como fotografía. Aquí el discurso sobre la abstracción fotográfica se abre paso por lo material; por aquellas placas mezcladas con barnices, colorantes, tinta y emulsión. El punto de encuentro entre estos materiales y la idea de la abstracción hacía presente un horizonte de visibilidad de lo abstracto vinculado a una gramática material que permitía ver y entender la fotografía de otro modo al ya instituido, aquello que en la nota llaman los “fotógrafos quisquillosos”. Es a partir de este tipo de experiencias como hoy también resulta posible repensar la agencia material a través de la abstracción fotográfica.

En una conjunción entre el debate moderno de la abstracción y la composición material que conformaba los *Abstractogramas* de Rosenthal, los discursos sobre la fotografía a mediados de los 60 en la prensa periódica daban cuenta de algo más que la mera imitación de la tradición pictórica. En contra de los dogmas de una especificidad medial, ciertos discursos sobre la abstracción en la Argentina daban cuenta de la contaminación material, de la dislocación de un ordenamiento moderno y autosuficiente como un vehículo para explorar el estatuto de las fotografías. De hecho, la “incorporación de nuevos materiales” al medio fotográfico permitía considerar otras formas de expresión que dieran lugar a una reconceptualización del medio y los alcances de su inespecificidad y contaminación material constitutiva. Esto mismo se expresó en debates, discusiones e intercambios bajo distintas miradas, en las *Jornadas Intensivas de discusión Arte y Fotografía*, organizadas por el CAYC en 1971 y en la mesa redonda *La nueva fotografía* que se transcribió y tuvo lugar en 1970, ambas contaron con una importante repercusión en la prensa de ese momento (*Fotografía Universal* febrero de 1970 y mayo de 1971).

3.5. Otra especificidad del medio fotográfico. Una alternativa a la aproximación moderna

Gran parte de las aproximaciones al arte abstracto en general y a la fotografía abstracta en particular han señalado la importancia de la *especificidad* como forma de explicar el funcionamiento de este tipo de objetos. En el discurso la abstracción aparece como un mecanismo que permite dar cuenta del propio medio y la manera en como éste opera materialmente. *Especificidad* refiere por lo tanto aquí a la autonomía con la que se expresan los procedimientos mismos de un medio, una instancia de autoconciencia y autocrítica “como marcas de una condición moderna” (Kohan 2021: 32). El discurso vinculado a la autonomía del arte constituye así un tópico extenso que escapa, en cierta medida, a las aproximaciones de esta tesis. Sin embargo, resulta necesario hacer una breve referencia a este concepto para comprender por qué la abstracción fotográfica, vista desde una ontología material, no responde a un imaginario autónomo de medio fotográfico sino, más bien, a una concepción que escapa a la autorreferencialidad o autoevidencia medial.

La idea de autonomía nos enfrenta a una suerte de inmunización del medio respecto de todo tipo de agencias externas que obturen la consideración específica de la propia modalidad productiva de un artefacto. Así, en el discurso del arte moderno la idea de la especificidad del medio y su purificación condujo a un proceso de separación que ubicaba al arte y a la fotografía en el discurso de una “autocrítica” o una autorreferencia de sus propios procedimientos. A diferencia de la idea del arte moderno como vinculado a un mundo empírico particular (Adorno 1958/59) las lecturas de la especificidad fotográfica han tendido a destacar o bien el carácter reproductivo de lo ya conocido, la tradición visual Occidental, o bien el carácter indicial como una particularidad propiamente fotográfica (Krauss 2009, González 2011a). En cualquier caso –e incluso al señalar, como lo ha hecho la misma Rosalind Krauss, la pérdida de la especificidad del medio fotográfico al devenir en objeto teórico (1999: 292)– el discurso sobre la autorreferencia a los propios procedimientos fotográficos ha signado gran parte de los análisis sobre la fotografía contemporánea (Soutter 2013, Cotton 2009, Tell 2019). Por su parte, la consideración de los artefactos fotográficos como cuerpos compuestos por agencias materiales y técnicas pone en evidencia que la inmunización supuesta en el discurso de la pureza medial es, en sí misma, inconducente.¹⁶² Considerar desde otro lugar

¹⁶² Se podría decir que en este sentido es que Adorno rechaza la idea de obras abstractas, entendidas como algo opuesto a un mundo empírico. Cito *in extenso* a Adorno: “la expresión pintura abstracta es una

la especificidad fotográfica nos obliga entonces a aventurar otros modos de pensar estos artefactos técnicos atendiendo a la heterogeneidad material y a sus fuerzas configurantes.

A diferencia del discurso moderno que supo ver una independencia formal en la cual solo contaba la experiencia estética del observador, la apuesta por una especificidad no específica y materialista pareciera desafiar el hilemorfismo reinante en el interés por la forma abstracta. Aquí no hay que contemplar sino más bien verse interpelado en la moción constante de agencias materiales que tienen lugar en cada fotografía. En este sentido es necesario corrernos de la idea de una experiencia estética “válida en sus propios términos”, como la pensara Greenberg (2006), para dar cuenta de un *sensorium* material que tiñe a todos los elementos implicados en la generación de los objetos fotográficos. Para decirlo en los términos propuestos por Paula Bertúa “un *sensorium* no humano que, a través de sus aspectos materiales y mediales, es decir en tanto aparato estético, ha dado forma y modelizado diversas ontologías de la materia” (2022: 28).

La crítica a la aparente transparencia del medio y a su consideración como superficie física, en términos de Krauss (2004), puede ser también repensada en función de una nueva manera de entender la concepción greenbergiana de “mero objeto físico”. Para el crítico norteamericano esta noción refería a una suerte de *absoluto* frente al cual, idealmente, tenía lugar la experiencia estética. Pero, ¿acaso sería posible reconfigurar esa noción del “mero objeto físico” no en términos de un purismo medial sino en términos de una multiagencialidad material contaminada y contaminante?

En efecto, la propia constitución material de las fotografías, así como también de las pinturas o de cualquier artefacto que consideremos como “cultural”, pone en evidencia que hay un cúmulo de actantes que lo producen, habitan y conforman. Esto es precisamente lo que intenté explicitar en la descripción de los *Proyectogramas*, las gelatinas de plata, los fotogramas y los luminogramas. El horizonte de la estética, la crítica y la historia del arte moderno en parte advirtió estas agencias cuando el discurso vanguardista neutralizaba la primacía del Sujeto, de la conciencia humana y de la idea, como fundamental en la experiencia sensible. Abría paso a una dimensión *neutra*, *poiética* y estética, que se exponía tanto en los materiales y procedimientos cuanto en el

expresión particularmente estúpida, simplemente porque una obra de arte, si es una obra de arte, es concreta: la imagen [Bild] con la que la relaciono es –en un sentido superior– concreta y, si es abstracta, entonces, es una mala imagen. No se puede confundir la cuestión de la concreción de una obra de arte –que, fin de cuentas, es una de las primeras exigencias que se le presentan a la obra de arte– con la cuestión de cuán idéntica es la obra de arte con una objetividad que se encuentra frente a ella o cuánto ha sido abstraída respecto de esta objetividad” (Adorno 2013: 399).

contacto con los fenómenos artísticos (Lucero 2017: 145-146). Esto lo ha señalado certeramente Guadalupe Lucero al poner de relieve que:

desde el punto de vista de la construcción moderna del gusto y de la delimitación de la estética como disciplina filosófica, el *quién* y el *qué* habitan una superficie levemente distinta de la que en el marco de la teoría del conocimiento señala al sujeto y a su objeto. El objeto de la estética es un objeto problemático: en tanto imagen reclama una ontología bastarda, que no es ni mera *representación* del sujeto ni una *cosa* del mundo (2017: 145)¹⁶³

Bajo el horizonte contemporáneo esa especificidad inespecífica y contaminada de lo informe fotográfico, su “ontología bastarda” en términos de Lucero, debería ser considerada a partir de una lógica de acción, adhesión y generación de colectivos humanos y no-humanos que hacen a aquello que Donna Haraway denomina una vida *naturosocial* (2019a: 45) de los artefactos fotográficos. Los vínculos específicos que se dan entre las condiciones físico-químicas de la estructura material de las fotografías con las condiciones discursivas asociadas a estos objetos dan cuenta de cuerpos fotográficos abstractos que exponen su alteridad material y técnica. La exposición de una textura material en este tipo de objetos los convierte en un punto de partida para volver a conceptualizar ya no la imagen, sino la condición artefactual de todo cuerpo fotográfico. Es así como resulta posible postular un plegamiento que acontece en los objetos fotográficos, un movimiento en el cual participa una materia viviente y dinámica. Cuando Alfred Barr Jr. Define el término “abstracto” afirma que: “(...) es el término más frecuentemente usado para describir los efectos más extremos de este impulso fuera de la ‘naturaleza’”,¹⁶⁴ y reconoce la inexactitud con la cual nociones como ésta clasifican a las obras.

Es sugerente que el impulso abstracto conduzca, siguiendo al primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York e impulsor del arte abstracto norteamericano, fuera de la naturaleza, pues precisamente los mismos materiales artísticos están hechos con sustancias químicas, muchas de ellas derivadas de compuestos orgánicos e inorgánicos. Pero esto se entiende cuando tomamos en consideración que gran parte del

¹⁶³ Las cursivas pertenecen a la autora.

¹⁶⁴ La traducción es propia. En el idioma original del catálogo se formula: “‘Abstract’ is the term most frequently used to describe the more extreme effects of this impulse away from ‘nature’”(1936: 11).

pensamiento idealista de Occidente ha tendido a considerar la abstracción en esos mismos términos.¹⁶⁵ En este caso pensar la abstracción fotográfica desde la propia constitución material de los objetos nos dirige en un camino inverso, aquel de la dimensión concreta que hace a las fotografías; esa intensidad de lo vivo que las compone en cada partícula, en cada sustancia, en cada elemento y proceso. No se trata tanto de rechazar la naturaleza sino de ver cómo ésta opera y produce, en parte, estos artefactos fotográficos.

Las consecuencias del pensamiento sobre la abstracción estética de Barr han sido por su parte fundamentales en las consideraciones sobre la fotografía y la pintura abstracta. Estas ideas de lo no objetivo, lo no figurativo o incluso lo inmaterial y espiritual parecieran tener asidero en esta imagen fuertemente idealista que en el pensamiento de este director expresaba la dicotomía moderna entre naturaleza y cultura. Su postura expone a las claras que las definiciones del arte moderno abstracto se formularon según ciertos principios metafísicos que buscaban caracterizar este tipo de producciones desde un cuerpo desencarnado y desafectado. Las oposiciones entre forma y contenido también parecieran aflorar de un discurso que entiende a la *forma* como la manifestación de una idea subjetiva o un principio racional. En cualquier caso, la apuesta formalista que atravesaba este tipo de pensamiento –así como el de Greenberg– tiñó gran parte de las consideraciones del arte moderno en Sur América. En esta región la consideración de un universo plástico desde una *política material*¹⁶⁶ que constituye a todos los artefactos estéticos¹⁶⁷ fue también parcialmente dejada de lado. Una mirada que no solo se enfocaba en el gesto individual del artista, y en la pureza de los elementos plásticos, sino que además ubicaba a la forma en una suerte de pedestal moral tanto ética como

¹⁶⁵ En la tradición idealista en filosofía esta lógica de lo abstracto como instancia de superación es común en distintos sistemas. Dentro de estos el más conocido sea quizá el de la filosofía hegeliana (Hegel 1966; Ferreira 2012).

¹⁶⁶ Con *política material* no refiero solamente al vínculo que las obras tienen con su “contexto” social y político de producción. Tampoco a las afinidades ideológicas o adscripciones partidarias y militantes de los artistas, o los usos simbólicos de los materiales con fines a apoyar estas ideas, sino a las redes de poder que en efecto atraviesan a los materiales, a su extracción, fabricación, modificación, etc. Un ejemplo de este tipo de trabajo se puede encontrar en la exposición realizada por Fionn Montell-Boyd en las *Primeras Jornadas sobre Materialidad Fotográfica. Pensamientos en torno a la materialidad de la fotografía* realizadas en la Universidad Nacional de Tres de Febrero en 2021 de manera virtual.

¹⁶⁷ Para Greenberg el arte es un elemento civilizatorio en la medida en que hace parte de la cultura. Su autonomía es definitiva en la medida en que el placer estético de experimentarse en sus propias condiciones y está escindidos de otras modalidades de la experiencia. Cit cd archivo *Greenberg papers* Getty Research Institute, *Special Collections*.

ideológicamente.¹⁶⁸ A pesar de los intentos modernistas por establecer una separación en las esferas de la experiencia, las obras y la historia pusieron en evidencia que el vínculo estrecho entre los discursos del arte abstracto y una política económica siempre fue explícito.¹⁶⁹ La autonomía no constituía entonces —en el caso del arte abstracto argentino— un aislamiento efectivo de las obras de arte respecto de sus condiciones de producción sino un discurso pergeñado por la lógica de la escisión moderna. A esto se suma la escasa atención que el discurso moderno prestó a los materiales, que, si bien fueron definidos como autónomos y esenciales, nunca constituyeron un agente que debía ser cuestionado (Lange-Berndt 2015: 12) en términos de su capacidad como generadores, transformadores y productores de los mismos objetos fotográficos y sus cualidades perceptibles y no perceptibles —es decir, aquellas que no pueden ser advertidas a simple vista en una fotografía—.¹⁷⁰ La preocupación por la *pura forma* y la trascendencia dejó de lado la relevancia de lo físico y concreto de los objetos estéticos como algo que enlaza, de manera mucho más estrecha, las cosas a la naturaleza, a la facticidad propia de los materiales que actúan en cada uno de estos artefactos técnicos. Es así como en términos de Hope Cecile Mauzerall (1990: 1) si bien el discurso del arte moderno y de la abstracción estuvo fuertemente vinculado al tema de la superficie y la materia, lo cierto que ésta nunca fue tan obliterada como en ese momento.

Pensar otra especificidad del medio fotográfico nos empuja entonces a considerar el tipo de autonomía que creemos opera en estos objetos fotográficos abstractos. Y esa

¹⁶⁸ La cuestión ética vinculada al debate del arte moderno y de la abstracción aparece referida en distintos escritos de Clement Greenberg. Ver por ejemplo “Moral philosophy Aesthetics and Contemporary Art”, *Clement Greenberg papers*, 33125010845812, Getty Research institute, Special Collections.

¹⁶⁹ Para el caso argentino del arte abstracto tanto Andrea Giunta (2008) como María Amalia García (2004; 2011), Cristina Rossi (2004) y Daniela Lucena (2015), entre otros, han puesto en evidencia cómo los discursos sobre la abstracción estuvieron siempre vinculados con debates políticos y económicos del momento en el que se desarrollaron.

¹⁷⁰ Es interesante cómo para el caso argentino del informalismo, por ejemplo, Andrea Giunta aborda la cuestión de lo material en términos de un “amaneramiento del gesto” (2008: 128). Más que pensar el lugar de lo material este abordaje, entre otros, suelen muchas veces referir a lo material como algo principalmente del orden del discurso moderno. Me interesa distanciarme de estas aproximaciones para pensar que quizá lo material en el informalismo —y particularmente en la fotografía vinculada a esta tendencia pictórica— no fue tanto un discurso que ponía el énfasis en una estética gestual sino un *resto* que resistía al gesto personal del artista. En todo caso podría decir que el gesto en el informalismo era un gesto material que escapaba a los designios absolutos de la voluntad humana, un gesto como exhibición de la *medialidad* como tal en términos de Giorgio Agamben (2001: 54). Esto lo afirmo en función de la evidencia que otorga la composición y estructura material de las propias fotografías. Ese *resto* material es concreto, visible y se transforma constantemente. El desvanecimiento de las copias en gelatina de plata, la oxidación de las partículas de este metal, el cambio de tono de la superficie hacia un color amarillo-anaranjado y el agrietamiento del soporte en las fotos informalistas de Roiger son prueba de ello y escapan a la idea de un amaneramiento.

autonomía que tiene lugar en ellos podríamos decir que es aquella de la codependencia. La especificidad del medio fotográfico que caracteriza la supuesta autorreflexividad medial en los artefactos abstractos tiene que ver, en cierto sentido, con las relaciones mutuas entre los elementos que los constituyen. Se trata de los enredos técnicos, biológicos, minerales y semióticos que ocurren en cada fotografía de una manera diferenciada. Esto da cuenta, tal como lo señalé anteriormente, de la *deconstrucción* que atraviesa la conformación específica de la fotografía. En otros términos, desde su surgimiento, la fotografía no ha sido solamente fotografía y allí radica su especificidad. El borramiento de una esencia fotográfica nos dirige así a esa *mixtura material* que le es constitutiva. Una manera en la cual las abstracciones fotográficas –aquello que desafía la forma en su exceso material– entran en diálogo y, al mismo tiempo, repelen el discurso del modernismo artístico. A partir de esto es posible señalar que el formalismo moderno, y la especificidad del medio que de este se desprende, se opone en parte a las derivas de la abstracción fotográfica que se llevaron a cabo en la Argentina posterior a los 60. A pesar de los intensos intercambios con los discursos de las vanguardias, lo que se puso y pareciera seguirse poniendo de manifiesto en estos objetos no fue una simple renuncia al registro de *lo real* o a una figuración reconocible –esa supuesta “reflectividad del medio” que señaló Bernd Stiegler (2008: 195)– sino una manera diferenciada de pensar las relaciones materiales de la fotografía y la composición de lo vivo que en ella anidan.

En su texto “De deux sortes d’abstraction” (1988) Jean-François Lyotard caracteriza dos formas de esta tendencia teniendo como horizonte, y a la vez poniendo en cuestión, la estética moderna. Lyotard entiende una forma de abstracción vinculada a la determinación de los datos visuales y otra vinculada a la “indeterminable presencia material oculta en la presentación de los datos visuales”, una abstracción que entiende como desgarrada (2012: 198). Es precisamente esta última, donde se expresa de modo indeterminable lo oculto en la visualidad, lo que permite reconsiderar desde la emergencia de lo material los casos de las fotografías abstractas aquí estudiados.

Es así entonces como si bien los imaginarios fotográficos, por fuera de las convenciones tradicionales del medio, están vinculados a un discurso del arte moderno abstracto– característico de los debates sobre el arte moderno en general y la vanguardia en la Argentina en particular– éste no signa y determina por completo el modo de existencia de estas fotografías. Por supuesto que un número importante de artistas estuvo relacionado con movimientos de la abstracción pictórica y esto supuso un desarrollo fotográfico afectado por los agenciamientos de una abstracción local bien fuera vinculada

al informalismo o a otras derivas como el arte concreto o, en el caso de ciertos objetos contemporáneos, la anulación de un referente evocando la pintura monocroma u otras tradiciones visuales que remiten a un “lenguaje internacional” (Giunta 2008). De este modo, a pesar de ser evidentes ciertos contactos, lazos y uniones entre la abstracción artística argentina y la abstracción fotográfica local, lo cierto es que el medio fotográfico inscribió sus propios debates –como en el caso de los *Abstractogramas*– y las dificultades particulares que acarrea hablar de fotografías en estos términos.

Ahora bien, frente a la concepción moderna¹⁷¹ de un refuerzo de los propios medios artísticos y, en este caso de los propios medios fotográficos que llevarían a hablar de la “fotografía en sí” o la purificación de los procesos fotográficos, los artefactos informes aquí comentados exponen una contaminación material que redefine los límites de la fotografía. Es en la inmanencia material de estos objetos –en su propia superficie– donde advertimos que la fotografía es contaminación material, técnica y discursiva. En oposición a la apuesta moderna greenbergiana, que supo formular el carácter prístino de los medios artísticos y la independencia de la forma en la planitud (*flatness*) de la superficie pictórica –y en este caso, fotográfica–, que no era otra cosa que la forma *a priori* kantiana –algo ubicado en la mente del artista y presentado sobre la superficie–, la materialidad fotográfica expone una especificidad fotográfica inespecífica, múltiple, manchada, alterada y disociada de la mismidad medial. Alejada de un replegamiento sobre sí, en términos discursivos y autónomos, lo informe fotográfico, o los casos del abstraccionismo material aquí trabajados, ponen en evidencia una generatividad polifónica en la cual se presenta la *otredad material*, esa alteridad que hace a las fotografías en términos particulares, históricos y empíricos y que resuena de manera radical en las fotografías abstractas. Contra aquello “válido en sus propios términos” o “en sí mismo” (Greenberg 2006: 26), la materialidad fotográfica postula una convivencia y codependencia productiva en la cual predominan las múltiples agencias materiales y técnicas que operan bajo una lógica desemejante o un “espacio de diferencia” que no se deja unificar en la idea del “absoluto” o el interés del artista “hacia el medio de su propio oficio” (Greenberg 2006: 26).

¹⁷¹ Otro modo a partir del cual se puede enunciar esta alternativa a la especificidad moderna es en términos de lo que Bruno Latour denomina “la constitución moderna”. Si por un lado la modernidad estética y su discurso de la especificidad y la pureza medial radicaba en la “separación entre el mundo natural y el mundo social” (2012: 33), propongo entonces plantear una especificidad que reconstruya los vínculos entre los humanos y los no humanos, el discurso del arte y las agencias materiales y técnicas que configuran los artefactos fotográficos.

Conclusiones

A lo largo de este capítulo intenté trazar, en su propia complejidad, y muchas veces ambigüedad, los vínculos de la fotografía con la abstracción estética y los modos en que una fotografía abstracta expone su materialidad constitutiva. En un primer lugar procuré dar cuenta de cómo sería posible pensar la abstracción fotográfica desde lo informe batailleano y apunté a describir ciertos artefactos fotográficos en los cuales la desestructuración de la forma se pone en juego. Enfatiqué en la mención de los materiales, los procedimientos y los discursos que componen las fotografías de Roiger, Makarius, Gez, Ostera y Duvojny. Probé también enfatizar en ciertos aspectos que hacen a una ontología material y relacional que produce a estos artefactos fotográficos y signa su modo de existencia para cuestionar el predominio de la forma como epítome del discurso moderno.

En un segundo momento desarrollé las dificultades que supone hablar de fotografía abstracta y puse de relieve el carácter aporético de este planteo. Señalé aquello de lo cual considero la abstracción fotográfica se aleja con miras a afirmar cómo la abstracción en este medio expone una dimensión material atravesada por múltiples agencias, entre ellas, los mismos discursos del arte moderno y de la abstracción artística.

En un tercer lugar y partiendo de los vínculos que tienen estas fotografías con las tradiciones de vanguardia propuse interrogar el ímpetu vanguardista de un modo transhistórico y material. A esto sumé el hecho de pensar otro tipo de discursos que en el escenario fotográfico argentino, sobre todo el de la prensa especializada de la segunda mitad del Siglo XX, configuraron, en sus propios términos, ciertos modos de considerar la abstracción como un desafío a la propia tradición teórica y práctica del medio fotográfico.

Finalmente, en el último apartado tracé algunas posibles coordenadas para concebir de otro modo la especificidad fotográfica, cuestionando la autonomía y el discurso de la pureza en favor de una consideración de la fotografía abstracta y la superficie en términos de la contaminación, la diferencia y la *alteridad* material. A lo largo de este capítulo, así como en el anterior, he buscado señalar cómo es que existen ciertos artefactos fotográficos en los cuales los desajustes de la referencialidad exponen, de manera mucho más evidente, la constitución material de los artefactos fotográficos y la capacidad de agencia, configuración y generación de sentidos que poseen sus propias materias.

PARTE II

Capítulo 4

El lugar de la técnica

Como puede verse el adjetivo “técnico” no designa en primer lugar un objeto, un resultado, sino un *movimiento* que va a extraer en los inertes y en los vivos –incluido el cuerpo del artesano que cada día se hace más hábil– lo necesario para mantener de manera durable y congelar uno de los momentos de la metamorfosis. Ni la pared, ni la mesa, ni la copa –ni el automóvil, ni el tren, ni la computadora, ni la represa, ni el cultivo de bacterias domesticadas, [ni la fotografía]– son “técnicas” una vez libradas a sí mismas. Lo que hay en ellas de durable y de persistente depende de la presencia de compuestos cada uno de los cuales fue arrancado por la metamorfosis a la persistencia de los seres de la reproducción, cada uno de los cuales presta alguna de sus virtudes, por supuesto, pero sin que, las más de las veces, puedan aprovecharse de manera duradera su iniciativa y su autonomía

Latour, B. *Investigación sobre los modos de existencia*, 2012

Si partimos de estas ideas de Bruno Latour formuladas en su *Investigación sobre los modos de existencia* nos resulta evidente que lo técnico en la fotografía no refiere tanto a un modo de clasificación tipológica sino a una dinámica de producción que este autor entiende en términos de *movimiento*. Algunos de los casos fotográficos estudiados anteriormente parecieran explicitar de modo literal esa metamorfosis en la cual los inertes –los materiales fotográficos inorgánicos– y los vivos –los materiales fotográficos orgánicos y el fotógrafo– se articulan prestando sus virtudes y transformando aquello que entendemos como la superficie fotográfica. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con los *Proyctogramas* de Makarius (**Fig. 1**). Artefactos generados por una mezcla de compuestos o “ingredientes” que se “prestan” al hecho de ser “traducidos, desviados, dispuestos, acomodados” pero sin resistir en ciertas ocasiones y sin dejar de ser ajenos entre sí (Latour 2001 :222). El lugar de la técnica en estos objetos refiere entonces al modo en que discurre una dinámica, primeramente material, en la cual las habilidades y las capacidades de intercambio, afección y transformación de los elementos involucrados dan lugar a capacidades desconocidas que producen los objetos fotográficos o, en el caso de los *Proyctogramas*, las proyecciones de diapositivas constructivas.

Partamos entonces de la idea de que la técnica es aquello que caracteriza a la fotografía. Son ciertos procedimientos, ciertas prácticas y ciertas habilidades materiales las que conforman la particularidad de estos artefactos. En los capítulos anteriores intenté dar cuenta de un conjunto de lógicas de producción fotográfica que desafían ciertos principios de la modalidad indicial del medio –la fotografía como huella– y del constructivismo cultural que entiende a estos objetos sólo en tanto objetos culturales, sociales o simbólicos. Tanto en el capítulo dos como en el tres llevé adelante una caracterización del modo en que la materialidad fotográfica opera en un conjunto de fotografías experimentales y abstractas y señalé el desafío que estos modos de individuación de la Idea fotográfica suponen para el referente como aquello que

caracteriza la fotografía. En este capítulo y en los dos siguientes me interesa trazar, por el contrario, más que una ontogénesis fotográfica en sentido estricto, es decir la descripción del modo en que se generan y producen ciertas fotografías, las particularidades de una ontología fotográfica que pone el énfasis en la dimensión técnica de estos objetos. De tal modo, una de las cuestiones principales a considerar primero es la relevancia que tiene la condición artefactual que caracteriza a la materialidad fotográfica. Es así como este apartado se detiene en ese aspecto técnico que hace a todo objeto fotográfico y, en particular, a los objetos experimentales y abstractos que he venido analizando. Por este motivo me detengo en una indagación conceptual sobre las implicancias de definir a las fotografías como artefactos, las operaciones que esto despliega y las formas de conocimiento que posibilita entender ontológicamente a la fotografía como *téchne*.

En su glosario de tecnopoéticas argentinas Claudia Kozak señala, en la tradición heideggeriana, que la técnica –*téchne*– se vincula con una *poiesis*, en donde se articulan producción y creación (2012: 199). La técnica supone, en este sentido, no solo un modo de ser sino un modo de hacer, de actuar, que genera, transforma y crea. En los estudios fotográficos la referencia a la técnica y a la historia de la tecnología del medio ha ocupado un lugar importante en la producción de manuales y guías de procesos fotográficos.¹⁷² Sin embargo, el énfasis en lo técnico para la formulación de una teoría fotográfica o de una ontología del medio ha quedado, en parte, marginalizado en los estudios locales.

Uno de los casos que ha puesto el interés ontológico de la fotografía en lo técnico ha sido el de Patrick Maynard quien en 1997 propuso pensar a la fotografía como tecnología. Entender la fotografía como tecnología, o aquello que el autor llama la *fototecnología*, implica considerar que la importancia de este medio radica no solamente en sus usos sociales sino también en sus “innovaciones tecnológicas”. Estas se desarrollan, según el autor, sin límites y se manifiestan en ciertos procesos y elementos como “la imagen latente, el proceso de negativo-positivo, la gelatina de plata, el rollo de filmico, las cámaras miniatura con lentes rápidos, el tripack de la fotografía color etc. [...]” (1997: 3). No es posible entonces dejar de lado el hecho de que la materialidad fotográfica se

¹⁷² Algunos ejemplos pueden ser publicaciones del siglo XIX como *The pencil of Nature* de H. Fox Talbot (1844); el *Traité de photographie* de Lerebours y Secretan (1846) el *Manuel opératoire de photographie sur collodion instantané* (1853) y *L'Art de la photographie* (1862) de Disdéri; el manual *Chimie photographique* (1861) de MM. Barreswil y Davanne; la *Practical guide to photography* (1885) de Marion and Co. y del siglo XX otros como el *Amateur photography. A practical guide for beginner* (1903) de W. I. Lincoln Adams entre muchos otros.

constituye en función de su estrecha relación con los procesos y procedimientos, con los saberes y los textos científicos aplicados que atraviesan los aparatos fotográficos y las habilidades que hacen de la fotografía una tecnología.¹⁷³ Esto también lo expresó, mucho antes que Maynard, Vilém Flusser cuando señaló que la fotografía era una *imagen técnica*, una imagen generada por aparatos que son producto de textos científicos aplicados (Flusser 2014: 13). Las condiciones de existencia de las fotografías están por tanto entreveradas con ciertos procedimientos o “procesos de concretización” (Simondon 2007) en los cuales tiene lugar una foto. Esta supone, de modo insoslayable, que hay una tecnicidad que la atraviesa, un “modo de relación del [existente humano y otros existentes] con el mundo”, en la cual se transgreden fronteras, se dan fusiones poderosas, se establecen acoplamientos inquietantes que desafían los dualismos (Haraway 2018) como el de lo natural y lo artificial, lo real y lo ficcional. Por esta razón, si atendemos a la dimensión técnica que hace a las fotografías no podemos dejar de lado el tipo de vínculo que los fotógrafos o artistas establecen con los materiales y modos de hacer y producir que poseen los distintos actores fotográficos –materias, cámaras, fotógrafos, artistas, etc.–. Pero podríamos, en este punto, preguntarnos ¿de qué forma se articulan estos distintos actores en las fotografías? ¿cómo se ponen en juego sus distintas capacidades expresivas y cómo reaccionan unas con otras en esa espesura material que constituye a estos objetos?

Hasta el momento intenté poner el acento en el *afecto impersonal* que habita en las fotografías, aquella capacidad de acción que escapa muchas veces a una conciencia subjetiva y que expone la fuerza y potencia de los mismos materiales de actuar, generar y transformar estos artefactos. Pero llegados a la cuestión técnica, el problema de la subjetividad se reinscribe de un modo no fundante –es decir como origen– en la pregunta por la ontología fotográfica. Es decir, cuando atendemos al aspecto técnico de las fotografías tenemos que considerar también el tipo de prácticas, modulaciones y procesos que ocurren en la relación de ciertos sujetos con las materias fotográficas y extrafotográficas. Son los acoplamientos y las relaciones plurales entre fotógrafos y materias lo que deviene en un artefacto fotográfico. De tal modo, y reformulando las preguntas anteriormente mencionadas, podríamos interrogarnos acerca de ¿cómo funcionan las alianzas naturotécnicas que tienen lugar en las fotografías y de qué manera estas se expresan en los objetos experimentales y abstractos?

¹⁷³ Utilizo aquí la definición que propone Kozak entre técnica como procedimiento o conjunto de estos (reglas, normas, protocolos) y tecnología como “conjunto de habilidades” (2012:199-2011)

Para abordar estos cuestionamientos es necesario considerar, en una primera instancia, la constitución artefactual de la fotografía, luego pensar en el modo de relación, de enredo y vinculación que se da al interior de estos objetos –los tipos de ensamblajes que ponen de manifiesto– para luego pasar a exponer las formas de individuación y los procedimientos específicos que se despliegan en función del modo de existencia técnico que presentan las fotografías. Se podría decir que la dimensión técnica no es así un plano puramente instrumental en el cual los fotógrafos y artistas tienen un pleno acceso a eso que Flusser denominó el *programa del aparato*, sino que las fotografías, técnicamente, poseen “su guion y ejerce[n] su potencial capacidad para agarrar al que pasa junto a [ellas] y obligarle a desempeñar algunos de los papeles de su libreto” (Latour 2001: 211). Es de este modo como resulta posible concebir que las fotografías ejercen, desde su composición material, ciertos procedimientos, ponen en marcha ciertas habilidades que, en una operación conjunta, exponen una cualidad técnica que va más allá de la mera instrumentalización de dichos objetos y sus compuestos. La *téchne* fotográfica hace entonces patente que la *poiesis*, la producción y la creación que se ponen en juego en las fotografías, no solo respecta a los productores humanos sino también a las propias materias que las constituyen. Estas son las que despliegan las cualidades visuales y táctiles que estos artefactos poseen. Si en la antigüedad clásica la *téchne* refería a cierta habilidad o destreza propia del trabajo y la “obra” de los existentes humanos (pintores, escultores, arquitectos etc.) –una concepción de la técnica que se proyectó hasta la modernidad e incluso en las consideraciones de la fotografía y la “habilidad” de los operadores y los fotógrafos–,¹⁷⁴ desde la perspectiva que aquí propongo esta *téchne* es un modo de existencia que caracteriza tanto a los fotógrafos como a los propios materiales que conforman este tipo de objetos.¹⁷⁵ Los elementos que materialmente constituyen las fotografías en tanto objetos técnicos ponen en juego una serie de funciones, habilidades y destrezas que conforman la tecnicidad de estos artefactos. Por ende, poner el foco en esta dimensión de la fotografía implica no tanto centrarse en el realizador de la fotografía o en la fotografía como resultado sino en los procesos, mecanismos y procedimientos

¹⁷⁴ Hay que recordar que la filosofía de Aristóteles, desde la antigüedad clásica, ha planteado el problema de la *téchne*. En distintas de sus obras –como la *Poética* y la *Ética Nicomachea*– aparece un desarrollo de la *téchne* como *actividad productiva* que representa una esfera específica del saber diferente al saber práctico y teórico en tanto su acción decanta en una cosa con existencia propia y contingente. (Cif. Sinnott 2009).

¹⁷⁵ Para indagar en algunos aspectos de la fotografía como *téchne* ver el libro de Laura González-Flores *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* (2005).

materiales, en los efectos físicos, químicos y significantes, que se dan en aquello que Étienne Souriau denomina la *variación anafórica* (2017), es decir, el proceso progresivo de transformación y generación de los materiales fotográficos.

4.1. La fotografía como artefactualidad técnica

Tendríamos que preguntarnos en un primer momento: ¿Qué supone pensar a la fotografía como artefacto? ¿Cuál es esa condición artefactual que pone el énfasis en la dimensión técnica que constituye a las fotografías? La referencia a la fotografía como técnica o como tecnología tiene una extensa historia que inicia con los primeros textos dedicados a describir procesos fotográficos. Pero antes que volver a estos en un mero listado o un afán taxonómico y clasificatorio –algo que caracterizó al pensamiento positivista decimonónico– me interesa pensar la cuestión técnica de la fotografía como un modo de existencia material. Así, entender a la fotografía como artefacto supone, en un primer momento, hacer explícito que la fotografía es algo *hecho*, es una cosa, un *híbrido* que, para decirlo en los términos de Latour, constituye un *cuasi-objeto*. Para Latour estos *cuasi-objetos* son aquellos entes que “no ocupan ni la posición de objetos [...] ni la de sujetos” (2012: 84). Desafían una *constitución moderna* que tiende a separar, a oponer, lo humano de lo no humano, la cosa natural del símbolo social (Latour 2012: 33). De tal modo estos *cuasi-objetos* desacomodan la manera en que históricamente se ha entendido a las fotografías. En estos términos estas no son simples objetos que se oponen a los sujetos, sino que son un nudo de articulación en donde los vínculos entre sujetos y objetos se complican, se enredan en un artefactualismo fotográfico. Así, a diferencia de una consideración representativa de la fotografía que la convierte en un objeto opuesto al sujeto,¹⁷⁶ una consideración artefactual de esta señala la íntima y creativa conexión entre sujetos, técnicas y materias y su imposibilidad de separación. Las fotos pueden ser así concebidas como relacionales, de pertenencias múltiples y de articulaciones diversas (Braidotti 2015: 64).

Las fotografías –y los casos del experimentalismo y la abstracción hasta aquí estudiados– son entonces construidas en función de prácticas siempre variables que

¹⁷⁶ Una reflexión detenida sobre este carácter del objeto como aquello opuesto al sujeto o al *subjectum* en la tradición de la filosofía y el pensamiento moderno occidental de autores como Descartes se encuentra en el cuarto apéndice del texto de Martin Heidegger “La época de la imagen del mundo” ([1938] 2010: 80-81).

implican procedimientos, protocolos, modos de hacer y “habilidades” en las cuales participan colectivos “de actores particulares, en temporalidades y localizaciones específicas” (Haraway 2019a: 32). Para los casos analizados en capítulos anteriores los procesos en gelatina de plata, las copias cromogénicas, las polaroids o los luminogramas suponen no solo habilidades y reglas en la producción de dichos objetos –técnicas y tecnologías precisas–, sino que en esas habilidades y modos de proceder participan distinto tipo de actores. Pongamos un ejemplo: en el caso del proceso de gelatina de plata es la capacidad de transformarse de los haluros de plata ante su contacto con la radiación electromagnética lo que hace posible que las zonas oscuras, las líneas o las marcas de intensidad tengan lugar sobre el soporte sensible. Pero la acción que ejerce este mineral sobre la superficie de estas copias solo se ve posibilitada en su articulación con un compuesto orgánico como la hidroquinona que compone el revelador fotográfico y desata el ennegrecimiento de ciertas zonas en la superficie. A su vez, el fotógrafo también participa regulando las condiciones de luminosidad que permiten traspasar ciertos *umbrales* para la generación de un elemento visible.¹⁷⁷ Por consiguiente, este tipo de fotografías son una construcción en la cual las materias no son simples intermediarios sino “actores de pleno derecho” (Latour 2001: 209) que construyen, generan y transforman, junto con los sujetos, las fotografías. La imagen de un corte estratigráfico¹⁷⁸ de una gelatina de plata nos muestra a esos distintos intermediarios y aquellos umbrales que hacen posible la generación de zonas de mayor oscuridad sobre la superficie (**Fig. 2**).

¹⁷⁷ Michel Frizot señala la importancia de los umbrales –un valor límite dentro de un continuo– para “hacer visible” algo en la superficie fotográfica. Como primer umbral dice que este “tiene que ver con la cuantificación propia de la sensibilidad fotográfica, en virtud de la cual, para obtener un efecto en la superficie sensible, se necesita «cierta» cantidad de luz; si tomamos como ejemplo el oscurecimiento de las sales de plata (la base de la fotografía argéntica), el oscurecimiento de un cristal de sal de plata por la reducción de los iones «plata» sólo se obtiene si dicho cristal es impactado por un fotón, es decir una cantidad de luz o de energía perfectamente definida”(2009: 176-177). Si bien hay un elemento del funcionamiento de la física de la luz que escapa a la intervención humana, la acción del sujeto si se puede encontrar en la regulación de la cantidad de esta energía que permite la reducción de los iones de plata. Es, se podría decir, un trabajo necesariamente conjunto, un vínculo que, para decirlo con Braidotti, “sitúa al sujeto en el flujo de las relaciones con los múltiples otros” (2015: 65).

¹⁷⁸ Ana Calvo señala que “una estratigrafía es una «muestra microscópica de sección transversal de las capas de pintura y preparación de una obra, a partir de una muestra que se extrae con un objeto punzante [...]. Esta muestra se incluye en un polímero sintético, duro y transparente, y se pule hasta su superficie, para poder observarla al microscopio petrográfico con luz reflejada. Permite determinar las capas constitutivas de una pintura o policromía, sus espesores, la forma y tamaño de sus partículas y granos de pigmentos, adhesión y cohesión de capas, superposiciones de capas y repintes»” (Cf. Siracusano 2005: 43). Para el caso fotográfico la muestra estratigráfica es muy similar solo que implica romper una parte de la fotografía y extraer un fragmento completo de esta para incluirla en el polímero. A su vez, permite determinar los granos de plata y dependiendo del microscopio utilizado se pueden identificar los compuestos inorgánicos u orgánicos de la muestra.

La gelatina, la barita y el papel se mezclan con distintos materiales como el metol, el agua y el tiosulfato de sodio generando esa articulación diferenciada de materias, que junto con la acción de la luz, la cámara y el fotógrafo generan este tipo de copias en gelatina de plata. Algo similar se pone en juego en la capacidad de los rodillos de la fotografía instantánea –las Polaroids– de romper la vaina ubicada en el extremo del negativo y esparcir el reactivo de revelado viscoso por toda la superficie de la película. De este modo la función de este componente que conforma la estructura material de fotografías como las polaroids de Gez –estudiadas anteriormente– pone al descubierto el *programa de acción*¹⁷⁹ que conforma cada uno de estos artefactos técnicos. Jussi Parikka ha señalado claramente cómo la geología ha devenido un “modo de investigar la materialidad del mundo de los medios tecnológicos” (2021: 28) y entre estos medios podríamos bien ubicar a la fotografía. Ésta, definida en términos artefactuales, es justamente un medio tecnológico en el cual entran en contacto elementos químicos, metales, minerales, elementos biológicos y sintéticos que amplían nuestro modo de entender y percibir este tipo de objetos. Atender a esta dimensión técnica significa por lo tanto que hay una serie de medios y métodos, protocolos y acciones que circunscriben una vida vibrante como es la de cada fotografía. En ese sentido la naturaleza actefactual hace patente no solo el hecho de que las fotografías son objetos contruidos, sino también que la participación creativa, que le da lugar, es múltiple y va desde los fotones hasta las microscópicas fibras que componen muchos de los papeles fotográficos, desde los haluros de plata hasta los rodillos de la instantánea. La visión estratigráfica nos señala entonces que aquello que Siracusano denomina “la mirada del laboratorio” (2005: 43) puede decirnos más de la dimensión material y, en este caso, de la dimensión material de la fotografía. Evidencia, en otros términos, una ontología de relaciones y vínculos que nos hacen ver desde otra perspectiva estos objetos entendidos, la mayor de las veces, como imágenes sin profundidad.

Las fotografías son por lo tanto objetos que se construyen en función de una serie de prácticas tecnocientíficas en las cuales intervienen colectivos de actores particulares: soportes, aglutinantes, químicos de revelado, cámaras, textos científicos y estéticos,

¹⁷⁹ Bruno Latour señala que los programas de acción o antiprogramas “son términos propios de la sociología y la tecnología que se han venido usando para conferir a los artefactos su carácter activo y a menudo polémico. Cada uno de los mecanismos anticipa lo que los demás actores, tanto humanos como no humanos, pueden hacer (programas de acción), aunque puede que esas acciones anticipadas no tengan lugar debido a que los otros actores tengan diferentes programas, es decir, antiprogramas desde el punto de vista del primer actor” (2001: 368).

fotógrafos etc. Suponen desarrollos industriales, producción mercantil, prácticas de laboratorio y una serie de cambios, alteraciones y metamorfosis de materiales orgánicos, inorgánicos y sintéticos que se asocian en las fotografías. El término *tecnofactura* es el que Michel Frizot ha utilizado para referir a este tipo de producción fotográfica (2009: 103). Es interesante cómo este teórico de la fotografía pone de relieve la importancia de la “superficie sensible” y la capacidad productiva de esta. Así, sostiene que

fue la *superficie sensible* quien trajo consigo una distinción absoluta en el modelo de la *camera obscura*, en el sentido de que la cámara oscura *fotográfica* es ahora el modelo de aprehensión, de registro, de producción de artefactos y no solamente de observación o de percepción (2009: 103).¹⁸⁰

Para este autor es la misma técnica fotográfica definida como *superficie sensible* la que produce, genera y confecciona estos artefactos. Se podría concluir de esto cierta capacidad organizativa y *auto-productiva*¹⁸¹ que posee la propia técnica fotográfica, ahora entendida como un entramado complejo y contaminado de agentes. El carácter fabricado de las fotos se desprende entonces de esa capacidad de acción, reacción y trabajo que los vínculos materiales, los aparatos y los operadores humanos generan colaborativamente. La potencia productiva y configuradora se ve así diseminada y redistribuida en un colectivo fotográfico material, donde se da de modo constante un intercambio de propiedades (Latour 2001: 231). Esto significa, por ejemplo, que en los casos como la fotografía a color la producción de los distintos tintes cromáticos se obtiene por el intercambio de propiedades entre los acopladores de colorantes, los agentes reveladores y las capas sensibles a la luz roja, verde y azul.

Entender la fotografía en términos de artefactualidad implica también, como hasta el momento he intentado sostener, desplazar el eje de interés de lo que muestra una foto, a su constitución física concreta. En la etimología el término artefacto contiene dos raíces que en latín –*ars* y *factum* o *facere*–¹⁸² refieren justamente a la habilidad o la destreza y a lo hecho o fabricado. Estas raíces nos remiten al modo en que las fotografías están

¹⁸⁰ Las cursivas son del autor.

¹⁸¹ El “auto” al que aquí refiero no pretende señalar una autonomía sin más, simplemente desea subrayar la fuerza que guarda la propia técnica como algo no solo dependiente de lo humano.

¹⁸² Para consultar estas raíces latinas ver por ejemplo el *Dictionnaire des racines des langues européennes* de Larousse (1948).

hechas y al tipo de destrezas o cualidades que se desprenden de los distintos actores materiales que intervienen en su configuración. Es así como, a diferencia de concebir a los artefactos solamente como “entidades producidas por humanos que poseen una función práctica en la cultura material” (Crelrier 2022 62),¹⁸³ concibo los artefactos fotográficos como esos *cuasi-objetos* de los que habla Latour; objetos sacados de la visión *constructivista*¹⁸⁴ y *productivista*¹⁸⁵ antropocéntrica y llevados a un ámbito de “redes constructoras de irreversibilidad y reversibilidad” (2012: 115) de participación multielemental. Por esta razón es que hablar de artefactos fotográficos o de objetos fotográficos, tal como lo he intentado hacer hasta el momento, y no de obras fotográficas, supone restarle, en parte, centralidad a la determinación subjetiva y social como garante de los sentidos fotográficos. Latour es claro al respecto cuando afirma:

Yo llamo contrarrevolución copernicana a esa inversión de la inversión. O más bien a ese deslizamiento de los extremos hacia el centro y hacia abajo que hace girar tanto el objeto como el sujeto en torno de la práctica de los cuasi-objetos y los mediadores. No necesitamos enganchar nuestras explicaciones a esas dos formas puras, el objeto o el sujeto-sociedad, porque son ellas, por el contrario, las que son resultados parciales y purificados de la práctica central, única que nos interesa (2012: 118).

Para el caso de las fotografías, estas se encuentran en ese *entre* de los mediadores, generan y producen, por la acción de un colectivo, cosas y lugares de enunciación en los cuales se ponen de relieve ciertas posiciones o perspectivas de acuerdo con circunstancias particulares. Es así como he intentado destacar el hecho de que en el experimentalismo y

¹⁸³ Más allá de esta primera definición Andrés Crelrier señala que hay ciertos debates y oposiciones teóricas alrededor de esta definición de artefacto. El mismo autor pone de relieve que al mencionar el término “producción” “le quita relevancia a la intencionalidad humana en la comprensión de los artefactos” (2022: 62).

¹⁸⁴ Como señala Jane Bennett, el constructivismo cultural, lingüístico e histórico tiende a interpretar todas las expresiones y la capacidad de agencia o de acción como resultado de una agencia humana que sería fuente última. Entiende a las cosas –entidades vividas– como “un efecto de la cultura y un juego de los poderes humanos” (Bennett 2022: 57).

¹⁸⁵ El productivismo o produccionismo refiere en términos generales al modelo de producción mercantil que ha signado las prácticas y los discursos en el Occidente moderno. Donna Haraway lo caracteriza claramente cuando señala que “el produccionismo y su corolario, el humanismo, se reducen a la línea argumental de «el hombre hace que todo, incluido él mismo, salga del mundo, y que éste sólo pueda servir como recurso y potencia para su proyecto y su voluntad activa». Este produccionismo tiene que ver con el hombre hacedor y usuario de herramientas, cuya mayor producción técnica es él mismo; es decir, el argumento del fallogocentrismo” (2019a: 38).

en la abstracción fotográfica prima el lugar de enunciación de los propios materiales al estar limitada la referencialidad que signa al medio. Las fotos como artefactos conforman entonces un punto intermedio de acción en donde se da la *mediación* fotográfica. Ésta refiere, como ya indiqué, a la “existencia de un acontecimiento”, un suceso diferenciado en el cual intervienen distintos actores fotográficos, muchas veces no claramente localizables y definibles en su acción productiva. La fotografía, pensada así en términos de una *factura* material, expone por lo tanto un *milieu* sensible inédito en el cual se traza una experiencia fotográfica material que inscribe un *sensorium* técnico en cada uno de estos objetos (Rancière 2013: s/p).¹⁸⁶

El *milieu* es ese mundo técnico y material que configura cada foto y su dimensión artefactual. Se encarga de exponer las convergencias efectivas que tienen lugar en su superficie y que se anudan entre ellas de modo diferenciado. Las conexiones, por ejemplo, entre los acopladores de colorantes, ya mencionados, y los químicos del revelador son las que, junto con la cámara y la acción del fotógrafo, inscriben los tintes de color visibles en las fotografías cromogénicas como las de Bony. Sus conexiones e inscripciones son las que generan una fisonomía fotográfica que se alimenta y construye, *a la vez*, las técnicas que atraviesan a estos artefactos. En ese sentido es que la fotografía opera como una suerte de *tropo*, una figura que apunta a señalar de modo general “un mundo de actores y actantes, y no una Cosa Que Actúa En Solitario” (Haraway 2021: 255).¹⁸⁷ Tomemos también por ejemplo el caso de la emulsión. Hay dos componentes principales que hacen a la emulsión fotográfica. Por un lado, la gelatina, un elemento orgánico, una proteína de origen principalmente animal y, por otro lado, los haluros de plata que contienen plata metálica combinada con un elemento halógeno como el bromuro. La emulsión, en tanto revestimiento o capa sensible a la luz en papeles y películas fotográficas, actúa siempre en función de una cooperación estrecha entre todos los elementos que la constituyen. Su capacidad de acción se desata luego del contacto con la luz que incide sobre el compuesto de bromuro de plata y genera un proceso de oxidación y reducción que se da por medio de la utilización de la hidroquinona del revelador fotográfico. Todos estos elementos emergen, junto con la acción mecánica de la cámara y de la mano del artista, como un colectivo de acción fotográfica. Su fuerza, o aquella tensión que se genera en la acción

¹⁸⁶ Paula Bertúa ha puesto de relieve para el caso de la fotografía la idea del “dispositivo fotográfico [como] un *sensorium* indisociable de los fenómenos que da a ver, conocer o aprehender y de los cuales participa, a su vez, *haciendo mundo*” (2022: 28).

¹⁸⁷ Las mayúsculas son de la autora.

conjunta de todos estos elementos, desata una imaginación fotográfica que pone de relieve la capacidad productiva y el trabajo de los propios materiales. Si la técnica es un modo de operación, una habilidad y, a su vez, una capacidad creativa, lo técnico en la fotografía se encuentra entonces también en el trabajo colectivo de los materiales, aparatos y movimientos humanos. La artefactualidad fotográfica remite así a una tecnología material que está involucrada en la construcción de las fotografías. Dicha tecnología nos enseña que hay otro marco epistemológico desde el cual pensar a estos objetos y a sus construcciones de sentidos.

4.2. Ensamblajes y re-ensamblajes objetuales. Asociaciones y cooperaciones naturotécnicas

Hablar de ensamblajes implica atender a la complejidad que constituye la superficie fotográfica. Se trata de procesos en los cuales interviene un conjunto de partes heterogéneas que forman entidades compuestas por elementos no reductibles entre sí. Para decirlo en los términos de Manuel DeLanda, quién retoma a Gilles Deleuze, estos ensamblajes se caracterizan por “relaciones de exterioridad entre sus partes, pero irreductibles a ellas. Los componentes de un ensamblaje retienen su identidad no solo dentro del todo, sino también cuando son separados de este e introducidos dentro de otro ensamblaje diferente” (2021: 17). Tomemos por caso las copias cromogénicas de Bony trabajadas en el capítulo dos. Cada una de estas fotografías en Ektacolor (**Fig. 3**) constituye un ensamblaje de elementos heterogéneos. Para este tipo de fotografía cromogénica nos encontramos, por ejemplo, con los acopladores de colorantes, el revelador, las distintas capas de gelatina sensibles a espectros electromagnéticos diversos, acopladores incoloros y partículas de plata. Cada uno de estos componentes, junto con el soporte de plástico resinado, conforman un artefacto fotográfico que, sin embargo, no se define en función de la simple suma de elementos. Estas copias color derivan, a su vez, de la ampliación e impresión de un negativo estándar de 35mm y de ciertas decisiones que Bony tomó tanto en el momento de la toma como en su práctica de laboratorio. Hay que recordar el carácter siempre exploratorio, de prueba y tanteo material que Bony ejercía en un momento de transformación de las prácticas estéticas en Buenos Aires durante los 60 y 70.¹⁸⁸ De tal modo, lo que acontece materialmente en esta fotografía –

¹⁸⁸ Ver por ejemplo los trabajos de Andrea Giunta “Una estética de la discontinuidad” (2007: 23-35) y Florencia Garramuño *La experiencia opaca. Literatura y desencanto* (2009: 39-40).

así como en otras— es una serie de interacciones causales, acciones y transformaciones que ocurren, concretamente, entre las diferentes partes que hacen a un proceso o una técnica fotográfica como la cromogénica. Por esta razón es que resulta posible atender, en cierta medida, el tipo de acción, interacción o vínculo que trazan cada uno de los materiales involucrados. A pesar de ser procesos muchas veces imperceptibles, en la medida en que acontecen a nivel atómico o subatómico, las capacidades de afección de los acopladores incoloros que forman un colorante sustractivo complementario durante el revelado del negativo ocurren transformando por completo el soporte fotográfico. Estas micro transformaciones que generan un elemento visible funcionan no de modo independiente, sino de manera intra-activa (Barad 2007) por la relación ya interna que caracteriza la asociación de los materiales fotográficos.

A partir de este caso se podría pensar, en un primer momento, que la idea de ensamblaje nos lleva a considerar que hay unidades mínimas discriminables e individuales en cada artefacto y proceso fotográfico, y que luego estas se articulan generando una unidad cerrada y total que sería la foto. Pero desde una perspectiva materialista esta noción de ensamblaje refiere más a una lógica de *cooperación*, *colaboración* o *interferencia* —que ocurre entre los distintos elementos que intervienen como fuerzas en una superficie fotográfica— que a una lógica individual y autónoma sostenida por cada uno de los elementos. Al seguir a Jane Bennett se puede entonces señalar que un ensamblaje es un “agrupamiento *ad hoc* de elementos diversos, de toda clase de materiales vibrantes” que puede ser pensado en términos de “confederaciones vivas, palpitantes, que tienen la capacidad de funcionar a pesar de la persistente presencia de energías que las socavan desde dentro” (2022: 74). La vitalidad de las fotografías pareciera sin lugar a dudas ponerse en evidencia cuando atendemos, por ejemplo, al problema del desvanecimiento de los elementos visibles —la imagen— o al desvanecimiento del tinte que hace a las fotografías cromogénicas. La pérdida de la llamada “imagen latente” o efectos como el espejo de plata son, también, casos en donde la fuerza vital y transformadora de los ensamblajes fotográficos se pone en juego. La oxidación y la reducción son procesos químicos que producen cambios de estado en las fotografías y generan, en términos concretos, alteraciones sobre estas superficies. Vinculados estos cambios a las relaciones humanas y ambientales que se construyen con las materias fotográficas en una red o articulación, estos procesos de transformación

desatan un encuentro *aleatorio*¹⁸⁹ que emerge luego como una fotografía.

Este agrupamiento puede también entenderse en términos de una *red* o una *malla* sensible que expone la potencia y la eficacia de un conjunto de fuerzas materiales. De manera que a partir de un proceso combinatorio generativo y la variación constante y conjunta de ciertos elementos es que se hace posible la concreción de un artefacto fotográfico. Para decirlo en los términos de Deleuze y Guattari, cada fotografía es un *agenciamiento*, un territorio que engloba diferentes “fragmentos descodificados de todo tipo, extraídos de los medios, pero que a partir de ese momento adquieren un valor de «propiedades»” (2015: 513). Conviene destacar, por ejemplo, los fotogramas de los miembros del CEV y la *territorialización* de distintos fragmentos vegetales, animales y sintéticos en la superficie de los papeles que hacen a objetos fotográficos como los de Jorge Pereira. Cada uno de los elementos dispuestos por el artista –recordemos que Ángeles Ascuá señala que Pereira utilizaba en sus fotogramas “cortes vegetales, aceites, detergentes, barridos de tinta china, cintas scotch, incluso el ala de una libélula” (2016: 30)–, su gesto y el gesto de los propios materiales fotográficos actúan primero por medio de una articulación que se encarga de territorializar cada uno de los componentes en un soporte sensibilizado a la luz. Una segunda articulación se produce cuando todos los elementos intervinientes se codifican luego en un régimen de signos, que da como resultado la atribución de sentidos a este tipo de artefactos y su clasificación como objeto fotográfico –el fotograma. Es en los encuentros, muchas veces indeterminados, de todos estos elementos donde se produce ese ensamblaje *semiótico-material* que denominamos fotografía y, en este caso, los fotogramas de Pereira. Como ensamblajes, las fotografías exponen una no linealidad tramada por fuerzas e interacciones (DeLanda 2017: 11) entre todos los componentes de un objeto fotográfico, desde moléculas hasta sustancias, acciones y decisiones; estos artefactos conforman, así, una complejidad y multiplicidad de procesos que son muchas veces soslayados con la formulación de la fotografía como

¹⁸⁹ Para pensar esta idea de la aleatoriedad remito a la noción de un “materialismo del encuentro” que propone Louis Althusser cuando señala que el *clinamen*, en la línea de la tradición epicúrea, “es una *desviación* infinitesimal, «lo más pequeña posible», que tiene lugar «no se sabe dónde ni cuándo ni cómo» y que hace que un átomo «se desvíe» de su caída en picado en el vacío y, rompiendo de manera casi nula el paralelismo en un punto, provoque *un encuentro* con el átomo que está al lado y de encuentro en encuentro una carambola y el nacimiento de un mundo, es decir, del agregado de átomos que provocan en cadena la primera desviación y el primer encuentro” (2002: 33). (Las cursivas pertenecen al autor).

la una acción físico-química de la luz.¹⁹⁰

Por otra parte, si tomamos la Teoría del Actor-Red (TAR) propuesta por Latour y otros autores quizá también podamos tener otra visión que permita poner en perspectiva la comprensión de los artefactos fotográficos en términos de ensamblajes. El filósofo y antropólogo francés señala cómo la TAR sostiene que la cuestión de las relaciones entre actores heterogéneos no es algo que está cerrado. Su aspecto fundamental indica que aquello que denominamos “social” –y la producción de artefactos fotográficos sería un caso– probablemente “tenga que ver con el reensamblado de nuevos tipos de actores” (2008: 111). Las fotografías son así un conjunto de asociaciones heterogéneas, y eso es lo que pone de relieve un punto de vista centrado en lo material. Pensemos por ejemplo en artefactos fotográficos como los luminogramas de Gregorio Dujovny, ya mencionados en capítulos anteriores. El tubo, las moléculas de gas o mineral, la descarga eléctrica, la energía electromagnética, los espejos, la mirilla y el material del cuál ésta está hecha, Dujovny, sus ideas, los desarrollos técnicos sobre rayos laser etc., hacen a este re-ensamblaje fotográfico que combina tanto elemento de la tradición del medio cuando aquellos que hacen a la ciencia de los rayos laser.

¿Cómo enfrentarnos material y técnicamente a estos artefactos? ¿Cuáles sentidos construyen esos materiales? y ¿Qué tipo de organización y disposición proponen? Estas preguntas me llevan a considerar que, en términos materiales los objetos fotográficos no son, solamente, soporte e imagen, sino que ellos están habitados por una sucesión de asociaciones que van “desde los enlaces químicos hasta legales, desde fuerzas atómicas hasta cuerpos colegiados, desde ensamblados fisiológicos hasta políticos” (Latour 2008: 19). Los luminogramas no solo ensamblan el funcionamiento de un artefacto fotográfico, no solo trazan una economía material, visual y referencial de las fotografías, sino que dan lugar a una serie de re-ensamblajes y nuevas codificaciones posibles de lo fotográfico que modifican las “propiedades” iniciales que cualquier tipo de fotografía confeccionaría. En ese sentido las luces proyectadas con rayos laser funcionan como ciertas *líneas de desterritorialización* que sacan a la fotografía de sus ámbitos convencionales de enunciación y la abren a otro tipo de agenciamientos como el de los equipos de producción de rayos laser o las innovaciones tecnocientíficas de la industria. En cualquier

¹⁹⁰ No olvidemos que gran parte de la teoría fotográfica ha definido a estos artefactos desde el paradigma *archiko* de la impresión del flujo de fotones sobre la superficie sensible. Ver por ejemplo el trabajo de Jean-Marie Schaeffer (2021).

caso, lo que habilita la teoría de los ensamblajes, vista a la luz de la fotografía, es la redefinición ontológica de estos artefactos como la emergencia de un conjunto de interacciones entre componentes múltiples. DeLada lo dice de modo claro: “las interacciones entre los componentes de un ensamblaje deben ser concebidas en términos de estas formas más complejas de causalidad, determinando el papel material o expresivo del componente que forma su interacción” (2021: 34).

El trabajo entre los componentes de un artefacto fotográfico es por ende *asociativo*. Esto quiere decir, en términos latourianos que en la fotografía no pareciera haber una distinción entre sujetos y objetos (2001: 362), como ya se ha dicho, sino una conexión indisociable, una complicidad constante y una conectividad de tensiones y diferencias desde la cual se plantea al artefacto fotográfico como algo construido colaborativamente. Una colaboración que, al decir de Ana Tsing, “implica trabajar a través de la diferencia, lo que a su vez conduce a la contaminación” (2021: 52). Esa diversidad contaminada que hace a las superficies fotográficas y que se expresa en su literalidad en los artefactos fotográficos abstractos y experimentales es lo que resulta muchas veces complejo y difícil de advertir en la fotografía, en tanto los procesos acontecen en un plano perceptivo que desafía las escalas de lo humano. Pero antes de discurrir sobre la cuestión de las escalas, que será objeto del último capítulo de esta tesis, me interesa señalar, por otra parte, que esas cooperaciones entre elementos fotográficos se dan a partir de componentes que podríamos llamar “naturales” además de “culturales/sociales”. Los aspectos simbólicos, referenciales o “contextuales” que se le atribuyen a una fotografía están también imbricados en la materialidad de estos objetos. No hay una disociación sino una asociación de regímenes significantes que confluyen en la superficie fotográfica de acuerdo a situaciones y circunstancias particulares. Es así como los casos de los fotogramas del CEV o los *Proyektogramas* de Makarius fueron asociados o se vieron articulados con regímenes estéticos como la vanguardia. En ese sentido los discursos acerca de una renovación estética afectaron –y lo continúan haciendo– estos cuerpos fotográficos en gelatina de plata y en diapositiva. Dicho de otro modo, el carácter vanguardista, experimental o abstracto atribuido a este tipo de fotografía constituye un modo en que lo material de estos objetos se entrevera con los sentidos históricos atribuidos a los mismos. En este mosaico de relaciones es donde la fotografía surge como un elemento compuesto y es allí donde justamente pareciera tejerse una ontología fotográfica material que redefine a estos artefactos.

Al volver sobre la cuestión de lo naturosocial o naturocultural es necesario tener

en cuenta, como lo ha hecho Haraway, Latour y otros, que la disyunción exclusiva del sintagma “natural y cultural” se deshace en el encuentro mismo con los artefactos fotográficos. Desde este punto de vista es que las fotografías pueden ser mejor definidas como objetos naturoculturales. Detengámonos brevemente en esta noción que será retomada de nuevo en el próximo capítulo. Hay dos términos que se ponen en juego en este concepto. Por un lado, aparece la referencia a la “naturaleza” que, como señala Latour, no constituye ningún trasfondo exterior de la acción humana y social y, por otro, la noción de “cultura” que no es entendida como un ámbito reservado solamente al orden de lo humano –si la entendemos como eficacia y capacidad configurante– sino una posibilidad de agencia repartida en todo lo existente. Lo naturocultural es entonces aquello que desafía la lógica de la escisión moderna y pone de manifiesto una horizontalidad entre naturaleza-cultura que se patentiza también en este tipo de artefactos técnicos. La dinámica colaborativa que se desprende de esto permite pensar que las fotografías son una construcción, una ficción generada por fuerzas que van desde la plata, el sulfato de bario, la gelatina, las fibras vegetales o las resinas sintéticas hasta el movimiento y el pensamiento de los fotógrafos, el código de la cámara, la temperatura, la humedad y la energía electromagnética etc., como ya vengo señalando. Es la articulación¹⁹¹ química, física, social, económica, política y estética de todos estos elementos lo que hace de las fotografías un “campo de acción estructurado y estructurante” tramado por acciones colectivas (Haraway 2019a: 78). Pensemos incluso desde los así llamados “usos sociales de la fotografía”.¹⁹² Cada artefacto fotográfico opera en espacios discursivos de acuerdo al modo en que estos ensamblajes materiales se constituyen. Las fotografías experimentales y abstractas operan dentro de espacios de circulación del arte en función del modo en que los compuestos y las sustancias químicas de las superficies se vieron ensamblados con los *discursos* del arte moderno, la vanguardia o las apuestas artísticas no convencionales. Si el discurso, como señala Haraway “es solo uno de los procesos de articulación” (2019a: 106), los ensamblajes fotográficos –como las fotos del CEV, Bony, Ostera, etc- pueden verse también

¹⁹¹ Pienso aquí la articulación como la propone Haraway: “Articular es significar. Es armar cosas, cosas espeluznantes, arriesgadas, contingentes. [...] Articulamos, *luego existimos*” (2019a: 107). Gabriela Siracusano desde un enfoque material en la historia del arte ha pensado algo similar cuando señala que: “una imagen tiene agencia cuando su propia materialidad no solo sigue el sentido sino que lo construye” (2019).

¹⁹² Ver por ejemplo los trabajos de Pierre Bourdieu (1965); Gisèle Freund (1974 [1993]); Marie-Loup Sougez (2011) y en la Argentina Cora Gamarnik (2020) entre otros.

articulados en múltiples procesos que pasan por las dinámicas atómicas y moleculares y por aquellas de su definición o clasificación como objetos de arte.

Sobre esta suerte de enmarañamiento de acciones, fuerzas y tensiones de distinto orden es que los ensamblajes fotográficos inscriben una relacionalidad constitutiva desde la cual se hace necesario volver a pensar la constitución fotográfica. Cada elemento, cada compuesto material cuenta, pues gracias a ellos es que este mundo que llamamos lo fotográfico, se concretiza y puede ser pensado. Se podría decir, en función de esto, que la ontología de la huella luminosa se redefine por un “campo ontológicamente heterogéneo” (Bennett 2022: 73) de macro y micro agentes, sensibilidades múltiples, fuerzas y capacidades variables que dan paso al conglomerado material que es cada objeto fotográfico.

Ciertas palabras de Ramón Pereira acerca de la noción de *sistema*,¹⁹³ tan cara a las discusiones de los 70 en la Argentina, quizá pueda pensarse en el orden de este ensamblaje multiagencial. Este artista señala, respecto de algunos de sus fotogramas de la serie *Axial* (Figs. 4-5) que

Se buscaba como alternativa construir objetos conformados por partes que eran factibles de ser manipuladas por el espectador. La intención aquí era encontrar una expectación activa que llevara a *concientizar sobre las posibilidades del cambio*. Así un objeto no estaba acabado en su aspecto físico totalmente por el artista, sino que podía ser completado por el público. Las obras estaban divididas en segmentos que eran combinables. Es decir que se podían construir muchas secuencias posibles donde intervenía aquí el tiempo del proceso del *juego de ensamblado*, que a la vez le daba un carácter efímero al logro, pues podía y debía ser siempre cambiado. En consecuencia, llamar la atención sobre el *cambio* para superar la cosificación era un cometido, no solo para la obra en particular, sino para una concientización social activa (Pereira s/f: 5).

Hay varias cuestiones a desglosar en estas palabras de unos de los miembros del CEV. Por un lado, Pereira pone de relieve la constitución múltiple y variable de las fotografías, además de destacar su carácter inacabable que, si bien lo refiere a una

¹⁹³ Para profundizar en la noción de sistema vinculada al arte en la Argentina de los 70 ver el catálogo de María José Herrera y Mariana Marchesi, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977* (2013).

“manipulación” por parte del espectador, también podríamos hacerlo extensible a una dinámica siempre cambiante de los objetos fotográficos. Por otro lado, rescata la importancia de la segmentariedad y lo combinable que conforma estos artefactos, a los cuales refiere, y los “juegos de ensamblado” que ponen de manifiesto esa asociación siempre variable de materias, acciones e intervenciones que, si bien el artista las remite al productor y receptor humano, podríamos bien pensarlas –de acuerdo con lo que vengo proponiendo– en relación con un número mucho mayor de agentes no humanos. Pereira a su vez enfatiza la importancia del cambio y el carácter efímero de todo proceso fotográfico que rebasa lo que el autor llama la “cosificación” de las fotografías. En este punto podría también interpretarse cierto desplazamiento de la lógica sujeto-objeto que signa gran parte de las ideas sobre el arte y la fotografía y que aquí Pereira pareciera cuestionar. De un modo u otro la importancia que este artista le da al ensamblaje, a esos agrupamientos de elementos diversos, a la capacidad activa y reactiva de estos y a la imprevisibilidad de este tipo de redes, supone que, en un desplazamiento, las mismas palabras de estos actores pueden llegar a evidenciar una suerte de *resto* agencial de las propias materias. Un efectuar que, como señala el mismo Pereira no está “acabado en su aspecto físico totalmente por el artista” sino que apunta también, a un efectuar o a un hacer puesto en marcha por una “federación de actantes” (Bennett 2022: 81) que en su encuentro se vuelven fotográficos. Aquí desde una consideración de la fuerza vital de la materia las fotografías se nos presentan como compuestas de “diferentes conjuntos de protocuerpos [y] diferentes poderes” que ponen de manifiesto el hecho de que “la humanidad y la no-humanidad siempre han ejecutado entre sí un intrincado baile” (Bennett 2022: 85).

4.3. Sobre un tipo de individuación fotográfica

Resumiendo: hasta este punto he intentado dar cuenta de cómo definir a las fotografías en tanto artefactos a la vez que busqué exponer en qué términos es que podemos referir a éstos como ensamblajes y formas de cooperación de distintas agencias. Ahora, pensar a la fotografía como un *campo de individuación* técnico supone que hay un tipo de actividad dinámica que caracteriza a estos artefactos. Es cierto cinetismo o cierta energética material la que configura a estos objetos y lo que hace de ellos ensamblajes variables y cambiantes en el tiempo. Propongo entonces cambiar aquí, en cierta medida, la perspectiva para insistir en que estos artefactos, conformados por una

lógica de ensamblajes, constituyen a su vez una forma de individuación que se podría definir como fotográfica. Siguiendo la línea de Deleuze y Guattari podríamos decir que cualquier fotografía “remite de por sí a *agenciamientos colectivos*” (2015: 81). Una expresión impersonal que se manifiesta en distintos acontecimientos, grados, intensidades y accidentes presentes en la superficie fotográfica, en ese soporte material densamente compuesto. Considerar entonces la fotografía como un modo de individuación implica antes que referir a aquella en términos de lo que nos muestra, señalar que estos objetos suponen relaciones de movimiento y reposo, alteración de moléculas y partículas que son capaces de afectar y ser afectadas por sus circuitos de circulación, por los flujos y lugares de disposición etc. Se trata de modos específicos en los cuales esa Idea fotográfica que describí en el capítulo uno se concretiza en función de ciertas intensidades, ciertos pliegues como lo son la articulación de la plata con la gelatina, el contacto de los objetos con la superficie sensible o el movimiento de la mano del artista sobre una superficie con químicos que hacen al revelador, el detenedor y el fijador fotográfico. En su condición de individuos las fotografías nos obligan así a considerar su particularidad material. La denominación en plural –fotografías– o en genérico –la fotografía– resigna, en cierta medida, el ordenamiento, el vínculo y el tipo de acción que cada fotografía ejerce. Quizá fue por esto que Roland Barthes insistió tanto con la idea de “tal foto”, “la foto”, esa *Tuché* irremplazable (2011: 29) que ya he mencionado. Poner el acento en la individuación fotográfica nos permite precisar ahora la sensibilidad material puesta en juego en estos artefactos. Esa sensibilidad que es algo así como la intensidad o la profundidad material que hace a todo cuerpo fotográfico, que constituye a estos artefactos en una suerte de “existencia evanescente” que se transforma, se altera y modifica de modo permanente. Las fotografías son entonces estos artefactos que se concretizan por una serie de movimientos que se sedimentan y se des-sedimentan, se alteran y se detienen, se diseminan y se contraen. De tal modo las superficies fotográficas se presentan como precarias y frágiles, abiertas y a merced de cambios que modifican su fisonomía y su estructura material y significativa. Pero pensar la individuación, ese campo de concretización de los objetos fotográficos, nos lleva a pensar, justamente, en casos particulares que permitan visibilizar el modo en que se engendran estos objetos técnicos.

Tomemos un breve ejemplo: Los fotogramas del CEV analizados en el capítulo dos y aquellos de Andrea Ostera en el capítulo tres presentan importantes diferencias a pesar de ser fotogramas. Los compuestos intervinientes en cada uno de estos artefactos

varían y se exponen de una manera diferenciada sobre la superficie; una pluralidad cambiante, que va de materias corporales humanas como pelos o uñas al sulfonato de aquilbenceno, presente en los detergentes usados por algunos miembros del CEV (**Fig. 6**) en sus fotogramas, o ciertos otros fluidos orgánicos viscosos que conforman las superficies de Ostera (**Fig. 7**). Cada una de estas materias se expresa con una fuerza que deja sus marcas en función del acontecimiento que se produce en esa red enmarañada de actantes que tensionan, reaccionan y se expresan junto al soporte.

Una imagen microscópica de una gelatina de plata (**Fig. 8**) quizá nos dé una idea de esa red de acciones que tienen lugar en una fotografía. En la profundidad o en el fondo de eso que llamamos la superficie fotográfica –que es más que su cara visible– todos estos elementos se articulan en una dinámica indivisible e indeterminada en la cual rige un devenir material y técnico. Esto significa que a un nivel microscópico, todos los compuestos están en una suerte de danza de encuentros y desencuentros, desafiando toda organicidad totalizante. El sistema de la *señal-signo* que propone Deleuze para pensar la generación de fenómenos en el campo empírico en el cual se mueve la intensidad material de la fotografía quizá permite caracterizar lo que aquí se está proponiendo. Rafael Mc Namara en su trabajo sobre la intensidad deleuziana señala que “un individuo es en primer lugar un sistema atravesado por series intensivas disimétricas que forman el aspecto «señal»” de todo individuo existente. (2020: 52). Esto significa, en términos fotográficos, que es en las condiciones diferenciales de cada uno de los elementos intervinientes en la producción fotográfica donde se forma ese fenómeno que es la foto. A saber, es la heterogeneidad de intensidades que fulgura en la profundidad fotográfica lo que produce el fenómeno que es cada uno de estos cuerpos técnicos.

Desde otro horizonte que toma como referencia la estética deleuziana, Guadalupe Lucero expone también un modo de pensar la individuación que ilumina la concepción de la fotografía que aquí estoy intentando delinear. Al dejar de lado la idea de que lo importante es la foto ya constituida, es decir esa imagen que vemos y nos expone un referente, pensar desde lo material supone no el “privilegio ontológico del individuo constituido” sino la relevancia del proceso generativo de las fotografías como algo que las hace “ser lo que son”. La individuación fotográfica no se da según el esquema hilemórfico ya comentado, en el cual la forma ejerce un control y un dominio sobre la materia, sino que la materia deviene y se *modula* de acuerdo a encuentros y desencuentros materiales, técnicos y semióticos que operan por medio de acciones energéticas, fuerzas y propiedades. Desde este punto de vista la individuación fotográfica –el modo en que

se construyen los fenómenos fotográficos— pone en jaque lo que Lucero entiende como “una antropologización de los procesos de individuación” por medio de los cuales “se anula el carácter activo, deviniente, energético, plástico de la materia al determinarla como mera pasividad a favor de una actividad formal que sería análoga a la potencia informante de la orden” (Lucero 2019: 66). Recordemos en este punto que esta tesis busca sostener cómo la materialidad fotográfica conforma un marco epistemológico de acercamiento a la fotografía, a la vez que da cuenta de una ontología material del medio en la cual la multiplicación de las agencias está en un primer plano. De tal manera es que el proceso de individuación fotográfico nos da la pauta para entender que la materia es un elemento activo en el proceso de concreción de cada uno de estos objetos. Esto pareciera resaltar que también dicha individuación se da, parcialmente, fuera de ese marco antropológico que cree disponer un molde a partir del cual se ejecutan o realizan las fotografías. Aquí pareciera ser entonces necesario discutir con cierto modelo constructivista para el cual la fotografía es el resultado, principalmente, de un “régimen de representación” (Tagg 2005; Azoulay 2008; Sekula 1984; Rosler 2013, entre otros).

Los casos del experimentalismo y la abstracción son entonces modos en que se encarna y se actualiza ese movimiento material intenso que constituye la Idea fotográfica: formas en las que lo fotográfico se manifiesta en función de las relaciones, las articulaciones materiales y significantes que se trazan sobre la superficie de estos objetos. En términos deleuzianos podríamos decir que son los pliegues, las implicaciones y el envolvimiento lo que hace que cada fotografía abstracta o experimental sea asociada con ciertas cualidades visuales, táctiles, procedimentales, estéticas, políticas y discursivas. Este es el caso, por ejemplo, de las fotografías de Jorge Roiger (**Fig. 9**) que pueden ser también entendidas como un modo de actualización o de encarnación en donde se implican no sólo las dinámicas y los movimientos que hacen a la constitución de la gelatina de plata, las tomas directas, el *close-up*, sino también aquellas referidas al informalismo pictórico, a los debates sobre el arte moderno en la Argentina, las tensiones entre pintura y fotografía abstracta y los quiebres con un paradigma fotográfico local basado en el referente fotográfico. Todas estas instancias son intensidades implicadas, envueltas y envolventes que constituyen estos artefactos fotográficos que son las fotografías informalistas. Su actualización por medio de este campo de individuación es lo que permite dar cuenta de las condiciones empíricas que signan nuestro vínculo con estos objetos informalistas. Lo central es entonces destacar que esto que hace a la experiencia empírica, material, técnica y significativa de este tipo de fotografías inscribe

su misma condición ontológica. Son así las relaciones diferenciales y singulares de cada objeto, materializadas en un tipo de individuación fotográfica, las que hacen que podamos referir a tal o cual artefacto fotográfico, son aquello que le otorga a las fotos un modo de existencia determinado.

Deleuze señala que “el acto de individuación consiste, no en suprimir el problema, sino en integrar los elementos de la discordancia en un estado de acoplamiento que asegure su resonancia interna” ([1968] 2012: 368) y si por su parte la Idea fotográfica apuntaba a preguntas como cuánto y cómo (ver capítulo 1) en una fotografía, en este caso resulta necesario preguntarse por el ¿quién?, por una intensidad que actualiza las relaciones diferenciales y que en términos fotográficos apuntaría a los procedimientos específicos, los modos de un hacer que se encuentra atravesado por las cualidades y extensiones (Deleuze [1968] 2012: 368) de los diversos materiales y regímenes significantes. Pero insistamos en algo, esas cualidades y extensiones no le pertenecen individualmente a elementos como la plata, la gelatina, la barita, la cámara, la idea del artista, el informalismo, etc., sino que, volviendo sobre el ejemplo anterior, estas se tejen en el acoplamiento que genera su encuentro; en esa resonancia interna que acontece sobre cada superficie fotográfica. Se podría considerar entonces que las singularidades de una fotografía siempre son relativas y lo son en base a ciertas condiciones de existencia material en las cuales estos objetos se encuentran.

En suma: es importante volver sobre la idea de la fotografía como un campo de individuación porque aquí se destacan aspectos que las nociones de artefacto o ensamblaje no terminan de precisar. En primer lugar, el hecho de que la encarnación material de los objetos fotográficos se da en función del movimiento y las diferencias materiales que conforman cada fotografía. En segundo lugar, el hecho de que esa concreción material no es definitiva, sino que supone un devenir material cambiante. Y, en tercer lugar, el hecho de que las huellas de los elementos constitutivos de estos artefactos dan cuenta de una condición ontológica que no es sino múltiple. A su vez, podríamos decir que ese quién que genera, produce y actualiza los objetos fotográficos, nos envía una y otra vez sobre los procedimientos, las operaciones, las acciones efectivas que desatan el acontecimiento fotográfico.

4.4. El lugar de los procedimientos fotográficos. Modos del hacer experimental y abstracto en la fotografía argentina

Las fotografías llamadas experimentales y abstractas que hasta el momento se han

venido pensando suponen procesos, protocolos, habilidades, acciones y efectos que comparten los distintos componentes involucrados. Hay ciertos modos de hacer que pueden ser calificados como experimentales y abstractos en tanto desordenan y desafían programas y lógicas convencionales de producción del medio. Se trata de procesos, formas del haber y el hacer fotográfico que cuestionan el imperativo de la reproducción que ha sostenido gran parte de la *doxa* sobre el medio. Si atendemos a los modos efectivos en que las fotografías operan podemos encontrar allí una manera de definir a este tipo de artefactos que no pretende ser universal, fundante y que tampoco busca reducir por completo la fuerza siempre desbordante desde la cual se generan estos artefactos.

Tomemos un ejemplo: en su manual sobre fondos de colecciones fotográficas Joan Boadas describe el procedimiento por difusión de tintes, como el de las polaroids de Gez (**Fig. 10**), de la siguiente manera:

Basado en la formación del color mediante el sistema substractivo, es un procedimiento de fotografía instantánea, que se obtiene *incorporando* tres reveladores de color (amarillo, magenta y cian) intercalados entre tres emulsiones sensibles al azul, al verde y al rojo. La difusión de los tintes en el soporte de la imagen final se realiza por *compresión* mediante unos rodillos que *difunden* los reveladores. Un minuto después de la exposición puede *retirarse* la hoja de transferencia. A partir de 1972, aparece el sistema integrado, por el cual la capa negativa se incorpora junto con la positiva, entre una hoja de poliéster transparente y otra negra. Una vez efectuada la exposición, la obtención de la imagen se produce a plena luz, sin necesidad de separar ninguna capa de protección.

Esta caracterización técnica pareciera en un principio no decirnos más de lo que allí se enuncia: el proceso de las polaroids consiste en la incorporación de reveladores de tres colores que se intercalan con tres capas de emulsión, la acción de unos rodillos que comprimen y la difusión de los reveladores. Pero ¿qué es lo que implica a nivel ontológico esta definición? ¿Qué lugar ocupan las acciones de incorporar, intercalar, comprimir y difundir a la hora de pensar la fotografía? Hay algo que llama la atención en esta definición pues pareciera que todo el proceso de la polaroid acontece sin un agente claro en todas las instancias de la ejecución. Técnicamente hablando, los protocolos para la generación de este tipo de fotografías se dan en función de las propiedades y cualidades materiales de cada uno de los componentes: la capacidad de las emulsiones de ser sensibles a distintos espectros de la luz, la fuerza de los rodillos de comprimir y difundir

los reveladores que dan lugar a los tintes en el soporte. Cada momento de esta acción técnica que acontece sobre la superficie de fotografías como las de Gez producidas en la Argentina de los 80 nos presenta una dinámica que excede, en cierto punto, las posibilidades del fotógrafo de maniobrar sobre estos cuerpos experimentales. El accionar de Gez implica también inmiscuirse con esta lógica productiva del propio proceso al intervenir en la combinación y la mezcla de los químicos recién dispersos sobre la superficie.¹⁹⁴ De tal modo, si bien el fotógrafo no domina todas las instancias de fabricación de este objeto técnico su manera de ejercer cierta intervención sobre la superficie se trama con aquellas dinámicas de *comprimir*, *difundir* y *transformarse* que poseen los otros componentes que hacen a estas instantáneas. En una alianza entre la mano, la sensibilidad de los soportes, la acción de ciertos elementos como los rodillos y la reacción química, se da lugar a estas fotografías que desconciertan desde su expresión referencial pero que exponen el movimiento de materiales que acontece en distintos pliegues de su superficie.

Los procedimientos cumplen así una tarea fundamental en la generación de estos artefactos fotográficos. Son una instancia de inflexión que posibilita los ensamblajes antes comentados y que otorga una especificación a ese campo de individuación en el cual se encarnan las fotografías. Estos procedimientos refieren a las capacidades y las cualidades de los materiales y a la condición de verse afectados por otros agentes. Se trata, en términos de Latour de un intercambio de propiedades que no hace más que modificar de modo constante las características de las fotografías. Esto hace patente que la acción de imprimir, comprimir y diseminar en una instantánea fotográfica da pie a su misma consideración ontológica. En otros términos, cuando nos preguntamos por el qué de una fotografía no hay forma sino de remitirnos al cómo de su configuración material.

Tomemos también otro ejemplo que quizá funcione para dar cuenta de este modo de acción fotográfico que tiene lugar en otros casos de los ya analizados. En los fotogramas de Ostera impresos en Cibachrome a principios de los 2000 (**Fig. 11**) se pone en juego un protocolo muy complejo que implica, por un lado, la lógica del fotograma – que consiste, como ya mencionamos, en la impresión de algún elemento sobre una superficie fotosensible sin el uso de ninguna cámara y sin partir de un negativo– y por otro, la utilización de un proceso de impresión fotográfico conocido o bien como

¹⁹⁴ Recordemos que Gez comenta que luego de obtener la instantánea él mezclaba con una suerte de hisopo los químicos de la superficie. En conversación con el fotógrafo 2021.

“blanqueo con colorante de plata”, proceso fotográfico de destrucción de colorantes o proceso Cibachrome. Pénichon señala que

Los procesos fotográficos de destrucción de colorantes son cromolíticos, es decir, los colorantes se realizan e incorporan a la emulsión sensible a la luz durante la fabricación. los colorantes que no son necesarios para la imagen final se destruyen durante la impresión o el procesamiento. Los procesos de destrucción de colorantes se basan en el *principio del color sustractivo*¹⁹⁵ y se utilizan generalmente para realizar impresiones directamente a partir de transparencias positivas sin necesidad de un inter-negativo. También es posible realizar fotogramas e impresiones directamente en la cámara (2013: 206).

Al seguir los protocolos de la obtención de fotografías como las de Ostera resulta claro que los procedimientos de producción de estos fotogramas no solo implican la acción de la luz sino también todo el movimiento y la acción de los materiales. La capacidad de la plata metálica de actuar como catalizador y blanquear los colorantes, el uso de soluciones químicas como el revelador, el blanqueador y el fijador y la fuerza adherente del triacetato, el poliéster y el papel resinado. *Catalizar y blanquear, revelar y fijar* son acciones, procedimientos que ejercen los propios materiales y que cuentan como operaciones fotográficas que van más allá de una intervención directa y calculada por parte de la artista. Pero el gesto humano de la disposición, que a la vez es un colocar y un preparar con esas materias se enlaza y hace visible en ese surco vegetal centrado en el medio de la superficie resinada (**Fig. 12**).

Los procedimientos se demarcan de acuerdo a los enredos materiales y a las fuerzas significantes que se acoplan en estos artefactos. El escenario de la fotografía en la Argentina entre los 60 y fines de los 90 hizo expreso este desplazamiento en los mecanismos de producción fotográfica que ahora alimentan otras posibles lecturas en clave ontológica de estos objetos. Las interconexiones, las alianzas inesperadas, los contrapuntos con las tradiciones estéticas de vanguardia son algunos de los vínculos que alimentaron las operaciones de producción fotográfica y que hoy habilitan otros modos

¹⁹⁵ El método sustractivo se basa en la producción de color mediante la absorción, o sustracción, de los tres colores primarios, rojo, verde y azul, a partir de una luz blanca. Los tres colores sustractivos son el amarillo, el magenta y el cian, que absorben o sustraen la luz azul, verde y roja, respectivamente (Pénichon 2013: 15).

de acercamiento y de vínculo con las fotografías. Posibilitan otras lecturas de la tradición y movilizan otro tipo de movimientos, duraciones y economías desde las cuales puedan ser pensadas las fotografías.

A partir de esto y al tener como eje la tecnicidad que hace a los procedimientos fotográficos me pregunto ¿Qué otra epistemología fotográfica se expone en esta atención a lo material y procedimental que configura los artefactos fotográficos? ¿qué tipo de distribución, organización de la mirada, de aquello que se da a ver y a la vez se oculta – como es la materia–se pone en juego, se performativiza en las fotografías experimentales y abstractas que hasta el momento venimos comentando? Los fotogramas del CEV quizá nos permitan navegar por estos interrogantes que, no obstante, no tienen una sola respuesta.

Entre la década del 60 y la década del 70 María Arana Segura elabora una serie de fotogramas que combinan, como ya vengo señalando, distintos materiales y sustancias, todas mezcladas en un laboratorio y dispuestas, sin la intermediación de un negativo, sobre el soporte sensibilizado (**Fig. 13**). Los destellos lumínicos y las zonas de oscuridad contrastan en un sutil movimiento que es consecuencia de la migración de la plata a ciertas zonas de la superficie. Al generar zonas de alto contraste y zonas de plena oscuridad este fotograma nos guía por una serie de trazos materiales que se hacen perceptibles luego del paso por el revelador fotográfico que combina sustancias como el metol, el carbonato sódico y el bromuro potásico. Es la vida material de estas sustancias, la fuerza, la energía, la extensión e intensidad lo que se expresa en su ensamblaje agencial con el soporte. Los procedimientos, que no son otra cosa sino la forma en que los materiales tramitan y ejecutan una fuerza sensible capaz de generar manchas, líneas, luces, límites, texturas, contornos y movimientos, señalan que hay una producción y distribución de fuerzas configuradoras repartidas en un *continuum* de posiciones físicas desde las cuales las fotografías se constituyen. Un hacer y un efectuar que pareciera modificar radicalmente nuestra forma de vincularnos y conocer a los artefactos fotográficos. Gabriela Siracusano ha expresado claramente en esta línea, una suerte de torsión radical que implica la “mirada de epistemologías más atentas a las redes que tejen los actores de un fenómeno”, eso que la autora concibe en términos del “estudio de cada detalle material” y que permitiría

reconocer la coexistencia de múltiples mundos mínimos cargados de palabras, saberes, gestos, creencias y simulacros a lo largo de los tiempos, no

siempre consonantes, no siempre iguales, a veces ruidosos y otras, ahogados en un silencio no menos estridente (Siracusano 2020: 18)

La atención a lo material supone esa epistemología más atenta. Esos mundos mínimos que son aquellos de la hidroquinona, el metol, la plata, la gelatina, los agentes detenedores y también su complicidad situada con los discursos estéticos sobre lo experimental y la no referencialidad fotográfica, y la tradición vanguardista de los textos de Moholy-Nagy, ya en circulación en la Argentina de la década del 60 y 70.¹⁹⁶ Estos hacen visible y a la vez ocultan en su compleja trama ensamblada esos gestos, simulacros y afectos humanos y más que humanos encarnados mediante los imprevistos movimientos y flujos por los cuales circulan estos materiales.

Atender a los procedimientos implica, en algún punto, reorganizar la mirada, transgredir la norma ocularcentrista desde la cual hemos pensado que las fotografías están solo para ser vistas. Otra economía, es decir un modo de organización de los sentidos, los saberes y los poderes pareciera alumbrar cuando el foco en lo material nos señala la agencia impersonal y consustancial, esa capacidad de producir efectos y sentidos, que poseen todos los elementos que hacen a los objetos fotográficos. Desde este punto de vista, las descripciones técnicas de los procesos, la química material que compone a estos artefactos se nos empiezan a presentar desde otro lugar. Aquel de una materialidad poética que opera como catalizador de transformaciones estéticas, químicas y técnicas que podemos ver en fotogramas como los de María Arana Segura. Tal como se expresan las palabras de Reza Negarestani y que diversos autores contemporáneos retoman “Cada partícula de polvo lleva con ella una visión singular de la materia, del movimiento, de la colectividad, de la interacción, del afecto, de la diferenciación, de la composición y de la oscuridad infinita” (Parikka 2021: 163). El metol, la partícula de plata y las moléculas de la gelatina expresan esa visión de lo material, el movimiento, la composición y la diferenciación en esos fotogramas experimentales y abstractos que tuvieron lugar en el escenario fotográfico argentino de la segunda mitad del siglo XX.

¹⁹⁶ Sobre la actividad de los miembros del CEV y la producción de fotogramas entre fines de los 60 y principios de los 70 Ramón Pereira señala: “entre otras, una influencia decisiva fue la del gran artista húngaro László Moholy-Nagy, quién con sus obras y sus textos (*La nueva visión, Vision in motion, Pintura, fotografía, film, Carta a Kalivoda*) llamó la atención sobre incorporar nuevos materiales y propuestas como las de lograr obras con luz y movimiento” (Pereira s/f: 2)

Conclusiones

La dimensión técnica de la fotografía no constituye solo un modo de caracterización de este tipo de objetos, no es una cualidad más entre otras, sino que refiere a un modo de existencia fotográfico en el cual los procedimientos y las habilidades de los materiales se ponen de manifiesto. Técnicamente la fotografía debería ser concebida como un artefacto, es decir, una cosa hecha, y confeccionada por una multiplicidad de actantes que despliegan su fuerza generativa y transformadora al verse interconectados en ciertas circunstancias materiales y discursivas específicas. Así es como en términos ontológicos estos artefactos técnicos desafían un modelo constructivista que atribuye la confección de las fotografías a un solo agente: el fotógrafo. Pensado en estos términos resulta más o menos evidente que en el aspecto técnico de la fotografía se juega un desplazamiento de la manera en como estos objetos se ven constitutivamente atravesados por las agencias naturales que, y valga la redundancia, le son “connaturales”.

De acuerdo con esto, en este capítulo intenté dar cuenta en qué medida las fotografías son artefactos, cosas hechas en un trabajo colaborativo de materiales. Esta misma particularidad, de tratarse de objetos atravesados por acciones y posiciones heterogéneas, dio lugar a un desarrollo respecto de lo fotográfico como un ensamblaje. Al apelar a una dinámica de articulación, asociación y relación ontológica intenté exponer cómo las interacciones multielementales que hacen a los objetos fotográficos permiten trazar una ontología del medio que los define en función de sus vínculos *contingentes obligatorios*¹⁹⁷ que se exponen empíricamente en cada foto. Dichas relaciones se dan entre fuerzas naturotécnicas que intercambian y transforman sus propiedades para la generación de cada una de las fotografías. A partir de ciertos ejemplos ya estudiados en los capítulos dos y tres busqué caracterizar estas dinámicas de ensamblaje y re-ensamblaje en las cuales se hacen posibles distintas codificaciones de lo fotográfico. Este abordaje intentó exponer la complejidad constitutiva de las fotografías en contraposición a ciertas perspectivas teóricas que creían haber saldado el problema de la ontología fotográfica a partir del *index*.

¹⁹⁷ Manuel DeLanda sostiene que en los ensamblajes las relaciones pueden ser solo contingentemente obligatorias tal como ocurre en la simbiosis —, esto significa que las relaciones en los ensamblajes no pueden ser necesarias en tanto rehúyen a un abordaje *a priori*, sino que implican una consideración empírica (2021: 19).

En concomitancia con esto procuré destacar que las fotografías atienden a un campo de individuación que nos permite dar cuenta del movimiento configurante y constante que hace a estos artefactos. Al mismo tiempo que destaca el carácter variable, en términos materiales, de toda foto. Esto acontece, como señalé en la instancia de su concreción o encarnación y se continúa a nivel subatómico en el espesor material que hace a estos objetos fotográficos. En el último apartado desarrollé, por otra parte, la importancia de atender a los procedimientos propiamente dichos y tomé como referencia las descripciones técnicas de los procedimientos fotográficos para, a partir de ellas, enfatizar en la idea de que los protocolos de producción fotográfica están atravesados por una multiplicidad de agencias que comparten e intercambian propiedades. Volver sobre estas descripciones me permitió poner de relieve un conjunto de modos del hacer de las fotografías experimentales y abstractas que refuerzan una vez más la centralidad ontológica de lo material para pensar la fotografía. Finalmente, en un intento por precisar, de manera conceptual, qué significa afirmar la condición técnica de la fotografía, este capítulo ha discurrido por una serie de nociones –artefacto, ensamblaje, individuación y modo de hacer– que pareciera empujarnos a un reordenamiento sensible, práctico y teórico de la manera en como pensamos y nos vinculamos con las fotografías. A partir de esto será ahora necesario especificar cómo el movimiento que hace a la dimensión técnica nos reenvía una vez más al problema de *lo real* en la fotografía.

Capítulo 5

Lo real fotográfico

El daguerrotipo no es un mero instrumento que sirve para dibujar la Naturaleza; por el contrario, es un proceso químico y físico que le da el poder de reproducirse a sí misma.

Louis Jacques Mandé Daguerre, *Daguerreotype*, 1838.

En las palabras que pronunciara Daguerre en la primera mitad del siglo XIX se exponía una suerte de sentencia que para la *constitución moderna*¹⁹⁸ sonaría algo extraña. La fotografía, como proceso, no suponía para uno de los pioneros del medio una reproducción de la naturaleza, una herramienta de representación, de copia o de duplicación, sino un modo en que ésta se reproducía a sí misma. El proceso químico y físico que tenía lugar en la confección de un artefacto como el fotográfico era una manifestación de la naturaleza y no la capacidad de acción y creación de una conciencia humana que la dibujara.

¿Cómo se podría interpretar esta concepción daguerreana de que la fotografía no reproduce la naturaleza, sino que es la naturaleza misma reproduciéndose? ¿Cuál es esa fuerza no humana desde la cual se distribuyen operaciones figurantes y configurantes de –y en– los artefactos fotográficos?

En este capítulo propongo repensar el problema de lo real¹⁹⁹ y su vínculo con la fotografía desde el prisma de la materialidad. Al atender a la constitución artefactual trabajada en el capítulo anterior, resulta aquí necesario repensar cómo la materialidad fotográfica exige cierta reconsideración de lo real en la fotografía, ya no en términos de reproducción, duplicación, espejo o transformación sino como expresión, manifestación y difracción. Si partimos de la idea de Timothy Morton de que *lo real* refiere a “la simbiosis ecológica de las partes humanas y no humanas de la biosfera” (2021: 30) y tomamos aquella noción de la *difracción* propuesta por Donna Haraway –aquella

¹⁹⁸ Latour sostiene que “la separación moderna entre el mundo natural y el mundo social tiene el mismo carácter constitucional. [Éste] hizo invencibles a los modernos precisamente porque cree en la separación total de los humanos y los no humanos a la vez que la anula. [A su vez] ésta autoriza algo, es realmente la socialización acelerada de los no humanos sin por ello permitir que éstos aparezcan jamás como elementos de la sociedad real” (2012: 33-71).

¹⁹⁹ Uno de los tópicos centrales que ha atravesado los estudios fotográficos es aquel que refiere a lo real. Desde su presentación en 1939 ante la academia de ciencias de Francia la fotografía se presentaba como un instrumento que habilitaba la reproducción. En sus variados procesos iniciales, la heliografía de Joseph Nicéphore Niepce o el Daguerrotipo de Louis Jacques Mandé Daguerre este nuevo “invento” técnico posibilitaba, según estos “iniciadores fotográficos” la reproducción automática o espontánea de las “imágenes de la naturaleza” por la acción de la luz en “distintas gradaciones de tono del negro al blanco”. Ver los documentos sobre los inicios de la fotografía en la primera mitad del Siglo XIX en *Classic Essays on Photography* de Alan Trachtenberg (1980).

operación en donde “los efectos de diferencia hacen su aparición” (2019a: 47)– lo real en la fotografía empieza a presentar una tesitura notablemente diferente de aquella propuesta por la tradición semiótica y constructivista que han dominado el panorama tético del medio. ¿Cómo se ha pensado y se podría seguir pensando la relación de la fotografía con lo real?²⁰⁰ ¿Cuáles son los envíos a lo que aquello real nos reconduce si tomamos como vértice de interrogación la cuestión de la materia en los artefactos fotográficos?

El horizonte que se nos abre al pensar estas preguntas es demasiado extenso. No obstante, hay ciertas discusiones que permitirían trazar una aproximación al vínculo de la fotografía con lo real o, mejor, a aquello que se podría entender como lo real fotográfico. En su trabajo *El acto fotográfico*, Philippe Dubois elabora un pormenorizado recorrido histórico por las variadas posiciones teóricas que han pensado, desde distintas perspectivas, la relación de la fotografía con lo real. Dubois establece tres modos a partir de los cuales, a lo largo de la historia del medio, la fotografía ha sido pensada en relación con esta cuestión. El primero de estos refiere a lo que el autor denomina “la fotografía como espejo de lo real”. Este modo de concebir al medio, surgido en los inicios del siglo XIX, suponía que la fotografía era “una imitación, y la más perfecta, de la realidad” (2010: 22). Vinculado a las nociones de automatismo, objetividad, naturalidad este modo de comprensión del fenómeno fotográfico entendía a este tipo de artefactos como «ajeiropoiéticos»²⁰¹ –sin la intervención de la mano de un autor sino el resultado de una operación mecánica– (2010: 22). Para Dubois los discursos vinculados a la idea de la fotografía como espejo de lo real dejaban y dejan en claro todavía una posición en donde los artefactos fotográficos subrayaban “la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido” (2010: 23).

Contraria a esta posición no unívoca y plural del discurso de la *semejanza* el segundo modo de entender la fotografía, sobre todo a lo largo del siglo XX, fue el de “la fotografía como transformación de lo real”. Con un tono estructuralista primero y posestructuralista después, que ponía, y pone todavía, el acento en la noción de “efecto

²⁰⁰ Algunos trabajos recientes en el ámbito local han puesto nuevamente de relieve el problema de los vínculos de la fotografía con lo real desde una perspectiva sociocultural. Ver por ejemplo el trabajo de Natalia Fortuny *Arder con lo real. Fotografía contemporánea entre la historia y lo político* (2021).

²⁰¹ La idea de la fotografía como imagen u objeto *ajeiropoiético* se vincula con el extenso desarrollo que en la teoría y la historia del arte se ha dado en torno a las imágenes milagrosas paganas y cristianas, entendidas como *acheiropoieton*: un producto celestial o una imagen milagrosa no hecha por mano humana “*non humana manu factum, sed de caelo lapsam*” (Cf. Belting 2009:78). Es interesante el puente que se puede tender entre las imágenes milagrosas y las imágenes técnicas. Tal vez esa nueva fuerza celestial creadora y fundante, en el mundo moderno y contemporáneo, sea remplazada por la técnica.

de realidad”, esta concepción destacaba el carácter codificado de los objetos fotográficos. Tanto técnica, cultural, sociológica y estéticamente las fotos, de acuerdo con esta mirada, dejan de lado lo que Dubois entiende como “su anclaje empírico” (2010: 33). El encuadre, la distancia, el ángulo de visión seleccionado, las convenciones de representación, la selección de lo fotografiado, todos estos elementos configuran una inclinación que entiende a las fotos como una construcción cultural “desnaturalizada”, un “instrumento de análisis e interpretación de lo real” (2010: 37-38).

El último de estos modos históricos supone, para el pensador francés, un retorno del discurso decimonónico de la referencia y lo denomina “la fotografía como huella de una realidad”. Si las formas anteriores suponían el orden icónico –la fotografía como espejo de lo real– y el orden simbólico –la fotografía como convención o construcción social–, la huella destaca la contigüidad física y el orden indicial desafiando, en cierta medida, el problema de la representación. La huella es una marca, un trazo, la impresión de *una* realidad.²⁰² Este último modo de entender la fotografía supone que si bien el principio de la huella es “esencial” este “solo marca un momento en el conjunto del proceso fotográfico” (2010: 49). Entendido como un “registro natural” que es antes y después codificado, la huella de lo real pareciera, en algún punto, combinar las dos tradiciones anteriores de los discursos fotográficos. En términos de Dubois, un “retorno hacia el referente, pero desembarazado ya de la obsesión del ilusionismo mimético” (2010: 51).

Los modos descriptos por Dubois resultan centrales en tanto caracterizan claramente dos tradiciones preñadas en la historia de la teoría y la ontología fotográfica, aquellas que hasta el momento he venido mencionando y discutiendo en los capítulos anteriores: la teoría del índice y del constructivismo cultural. Con sus matices, sus diferencias y cercanías, estas lecturas parecieran tener algo en común: lo real en la fotografía –así como en las prácticas estéticas en general– ha sido considerado como algo exterior y exógeno al objeto fotográfico. Es la contundencia del referente, de aquello externo, opuesto, contrario al artificio fotográfico lo que constituye ese real inalcanzable e inaccesible que la fotografía dice mostrar, reproducir, imprimir o reflejar. Bien por cercanía o por lejanía, lo real se opone a lo artificial, al código, a la convención. A su vez, estos modos de pensar la relación de la fotografía con lo real presuponen una separación,

²⁰² El destacado le pertenece a Dubois.

una escisión que oposicional y binariamente separa lo natural y lo cultural, los “hechos” de las “ficciones”, la “evidencia” y el “registro” de lo “construido” e “imaginado”.²⁰³

A partir de estas pociões la tarea de este capítulo es mostrar en qué medida lo real en la fotografía no se encuentra en un pleno *afuera*²⁰⁴ de la fotografía, no pareciera ser el mundo registrado, tematizado, construido o impreso en una imagen, sino que lo real fotográfico es ese modo de acción conjunta entre materiales y fotógrafos, entre materias naturales como la plata, el sulfato de bario, la gelatina, los polímeros o las fibras de papeles, las resinas y demás químicos con los dispositivos culturales de la tradición de ciertas técnicas fotográficas, ciertos paradigmas visuales y perceptivos, algunos textos científicos en la producción de los aparatos fotográficos, etc. Lo real, en estos términos pareciera presentarse como ese vínculo entre la naturaleza y la sociedad, entre los hechos y las ficciones, esa forma de cooperación compleja en la cual los materiales fotográficos no son meros elementos a ser transformados y manipulados por la cultura, sino que resisten, en parte, a esos intentos de dominio. Lo real se cifra y se expone en esa red colaborativa que genera en su proceso de acción una fotografía. Esto resulta explícito en el contacto con todo objeto fotográfico. En el caso de las fotografías informalistas de Jorge Roiger ya comentadas (**Fig. 1**) lo real no pareciera estar, entonces, en la pared desgastada y resquebrajada que el lente fotográfico “captura”, sino que lo real fotográfico está en esa forma de vida plural y común que se entrelaza en la superficie fotográfica: la acción de los compuestos químicos, como la gelatina o la plata, la operación y los códigos de la cámara, los efectos, recortes y encuadres que elige el fotógrafo, la situación y la ubicación, la pared etc. Lo que propone esta aproximación es por lo tanto un cambio de perspectiva, una inversión del ángulo desde el cual nos vincularnos con los artefactos fotográficos atendiendo, en este caso, a la interrelación de distintos órdenes empíricos y discursivos que se tejen de modo efectivo en la construcción de estos objetos técnicos.

Las fotografías, artefactos aparentemente inertes, presentan así marcas, dan indicios de una materialidad cambiante, no por lo que muestran sino por su propia fisonomía, por su aspecto físico tendiente al desvanecimiento, a las abrasiones, las

²⁰³ Haraway pone en cuestión la separación moderna radical entre hechos y ficciones y sostiene que, a pesar de ser parientes cercanos y no gemelos, estos pueden ser anudados en un escenario de fabulación especulativa en el cual se haga posible mapear conceptualizaciones diferentes de la existencia social, física y material (2022: 22).

²⁰⁴ Este *afuera* no es refiere sin más al espacio exterior en un lenguaje coloquial, me interesa pensarlo en la clave de Maurice Blanchot como “lo desconocido que está siempre ya fuera de mira, lo no visible que el habla lleva consigo [...]” (2008: 92). Lo “no más allá” de la fotografía sino aquello que la hace posible.

roturas, las craqueladuras, la migración de la plata y la generación de efectos químicos y físicos inesperados y sorprendentes. Prestar atención a lo material pone en evidencia que estas acciones generativas y transformadoras de las fotografías están vinculadas a las agencias no humanas, cierta inhumanidad que acecha lo fotográfico si atendemos a los componentes y las sustancias que hacen a estos objetos técnicos. Siguiendo a Petra Lange-Berndt, se podría decir que “los materiales son mucho menos antropocéntricos” y exigen una atención que, hasta el momento, ha resultado inadvertida para muchos estudios sobre el arte y la fotografía (Lange-Berndt 2015: 13).

Los materiales que constituyen cada cuerpo fotográfico rebasan, desde este prisma, toda pretendida idealización que lleve a ubicar al sujeto en el punto arquimédico de la creación artística y de la sensibilidad estética y fotográfica. Es ahí en donde la potencia material se hace presente como una alternativa para pensar qué es lo real en la fotografía, cómo opera, cuáles son sus estrategias de producción y alteración de los sentidos fotográficos. La propuesta es aquí delinear cómo se modula lo real fotográfico en función de la capacidad de figurar que detentan las materias fotográficas, su fuerza conformadora, activa, imaginaria, que se traza sobre un conjunto de múltiples lazos materiales. A su vez, si los artefactos fotográficos están contruidos desde lo real y no lo reflejan o lo transforman según lo códigos *humanos demasiado humanos*,²⁰⁵ entonces resulta posible explicitar cómo eso real opera en la literalidad de los artefactos fotográficos abstractos y experimentales aquí estudiados. Cuáles son sus modos precisos de relación, qué tipo de acciones despliega en aquellos objetos que escapan al modelo referencial dominante en la tradición “realista”²⁰⁶ de la fotografía. En la medida en que estos modos de actualización de lo fotográfico suponen una manifestación expresa de la fuerza material de la fotografía, estos objetos técnicos realizan una torsión de la literalidad del “registro” fotográfico y lo llevan a un plano de expresión material o, en términos de Bachelard, de “imaginación de la materia” (1942). En otras palabras, los artefactos fotográficos experimentales y abstractos, ya estudiados en capítulos anteriores, exponen la contundencia de lo real fotográfico, lo presentan en su acontecimiento, lo despliegan en sus texturas, su peso y su visualidad.

²⁰⁵ Esta expresión remite al conocido trabajo de Friedrich Nietzsche *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, publicado por primera vez en 1878 (2019).

²⁰⁶ Sobre el “realismo” fotográfico ver: Dubois (2010), Soulages (2010), etc.

La tradición de la historia del medio ha insistido bastante en que lo real fotográfico se da a ver y, al mismo tiempo, se sustrae a la vista, precisamente porque es aquello que *fue*, que *ha sido*. Lo real, en estos términos, se conforma como el recuerdo o la memoria del sujeto, como la experiencia fenomenológica y subjetiva del mundo. Contraria a esta posición me interesa pensar que eso real, si bien responde a una suerte de “dialéctica” de lo que se da a ver y se oculta –como el *subjectile*–, esa dialéctica sería, en este caso, del orden de la negatividad, de lo irreconciliable, sin resolución, que expone no el “esto ha sido” sino el *siempre siendo* material de las fotografías. Aquello real se expone entonces en la reproducción de la naturaleza que tiene lugar en los artefactos fotográficos, su acción, movimiento y capacidad generativa, que produce y transforma estos artefactos a partir de encuentros disímiles y variables.

Los apartados desarrollados a continuación buscan transitar por estas cuestiones desplegadas en función del problema de lo real. Desde la figurabilidad material –aquella dinámica de presentación mediante la cual las fotografías ponen en acto eso que se entiende por “real” y no lo reproducen– hasta lo literal en las fotografías –que vendría a ser el modo de expresión de aquella dinámica material en las fotografías experimentales y abstractas–, en esta sección busco evidenciar que atender a la constitución física del medio reordena el horizonte epistémico de la fotografía, que ha estado signado, principalmente, por la reproducción o la transformación de lo real y no por la acción de las agencias materiales. Esta reorganización o nueva disposición desde la cual propongo pensar las fotografías intenta no soportarse en una noción de lo real fotográfico que sea esencial o fundamental, sino en una forma de pensar lo real en la fotografía como una acción polifónica de materiales. Estas, las materias, generan las fotos por medio de efectos emergentes derivados de encuentros y tensiones materiales y discursivas diversas. Los artefactos fotográficos no parecieran ser otra cosa aquí, sino la expresión inhumana de lo material y lo técnico que es, a su vez, la manifestación de una fuerza que transforma y modifica el modo de entender la ontología del medio.

5.1. Figurabilidad de las materias fotográficas

¿Qué es lo genuino de los materiales? ¿Dónde están los límites que separan lo genuino de lo no genuino? O más concretamente: ¿hasta cuándo un material histórico – metal, madera, piedra, mármol, goma natural, arcilla, etc. – puede considerarse *natural* y a partir de cuándo puede considerarse artificial?

Tomás Maldonado, “Virtualidad y nuevos materiales”, 1994

En la cita de Tomás Maldonado se explicita la paradoja de lo material como un lugar de encuentro y tensión entre “lo natural” y “lo artificial”. A partir de una controversia en el ámbito arquitectónico europeo de principios del siglo XX, Maldonado pone en discusión los límites difusos de la constitución de los materiales. Su mirada, ubicada en una crítica a los discursos sobre la desmaterialización en el arte, apunta a señalar los distintos grados de intervención del hombre sobre lo material y los diversos grados de alteración artificial. Para Maldonado los materiales no pueden ser pensados desde el criterio de su “genuinidad” en la medida en que éstos, en tanto materiales, ya han sido excluidos de su estado natural (1994: 116). La apuesta de este artista y teórico del arte consiste pues en escindir lo natural de lo artificial y destacar el carácter eminentemente artificioso que presentan los materiales artísticos en el siglo XX. A partir de estas ideas, que fueron cruciales en la concepción de la producción estética argentina posterior a la década del 60, se desprende la centralidad concedida al artificio antrópico en la configuración de los artefactos estéticos. Es la acción de la mano del artista y del fotógrafo la que modela la materia según la posición dominante en la consideración de las fotografías. Esto pareciera quedar mucho más claro en las palabras de algunos de los miembros de los grupos fotográficos experimentales de los 60 y 70. En una nota para Miguel Ángel Otero de *Fotografía Universal* Ramón Pereira señalaba: “los medios fotográficos plantean resultados inesperados e irrealizables de otra manera, los que debidamente *seleccionados* por el experimentador, arrojan un producto único” (Otero 1971: 35). Para muchos de los artistas de esta época la particularidad de sus fotografías experimentales descansaba en la selección, la manipulación, la intervención que se hacía sobre las materias para “hacerlas figurar” lo que en definitiva se hacía visible en las fotografías. Pero podríamos en este punto preguntarnos ¿cómo se teje la participación de las propias materias fotográficas? ¿de qué manera ellas figuran, manifiestan su acción y dan a ver en la oscuridad de su dinámica vital aquello que se hace presente y se encarna en estos cuerpos fotográficos?

Las materias fotográficas, los elementos constitutivos que hacen el carácter físico de estos artefactos, conforman una manifestación espacial que el lenguaje no incorpora tan fácilmente sin verse alterado y modificado. Esta es justamente la definición que Jean François Lyotard da de la *figura*. El autor señala que se trata de “una exterioridad que [el espacio lingüístico] no puede exteriorizar como *significación*” (2014: 17). La figura o lo

figural en la fotografía podría ser entonces esa manifestación espacial, y diríamos también material, que escapa al dominio completo y total del significado. Es aquello que se da no solo a ver sino también a tocar, a oler. Es ese ser sensible tramado y complicado por los distintos tipos de agencias y movimientos materiales. De acuerdo con esto hay algo en la poética figural de las fotografías que escapa, en cierta medida, al impulso seleccionador, transformador y extractivo que el fotógrafo o el artista ejerce o dice ejercer sobre lo material. En concordancia, ni una completa artificialidad ni una completa naturalidad parecieran estar operando en las fotografías. Si tomamos como referencia aquello que Gabriela Milone afirma

la figura es, así, una manifestación inédita, en movimiento permanente, que exhibe una tensión material y continua entre la variación y la invención propias de las figuras y su fijación y/o codificación [...]. La importancia material, incluso táctil, de la figura [...] remite a un hacer manual que traza y modela la materia [...] (2016: 2)

entonces la figurabilidad fotográfica –la manifestación de este tipo de objetos técnicos, su presentación no descriptiva ni representativa– se moldea en función de las acciones materiales, de su variación y su capacidad de codificación.

Las fotografías exponen así un movimiento que refiere, como se viene sosteniendo aquí, a lo material. Son las materias las que figuran las fotografías, las que las construyen y generan sus modulaciones, sus cambios, sus aspectos visibles e invisibles. Una suerte de diseminación que, al decir con Derrida, marca una multiplicidad irreductible y generativa (2014: 73). De este modo, a diferencia de pensar lo real como aquello exterior a la fotografía, intento pensarlo como la acción de los materiales; ese espacio figural que está a la vez dentro y fuera de cada foto. Podríamos decir que se trata de la oscilación entre las materias de aquello que denominamos “naturaleza” y las construcciones que las atraviesan en su intersección con las convenciones y tradiciones culturales y sociales. En ese sentido la fotografía no pareciera operar por medio de semejanza, interpretación o impresión, sino que opera por conectividad, complicidad, relacionalidad simbiótica.²⁰⁷ Concebir lo material como aquello real en la fotografía supone reconceptualizar el *con-*

²⁰⁷ Sobre esta relacionalidad simbiótica ver los trabajos como los de Lynn Margulis y Dorion Sagan (2013), o las interpretaciones y usos de este concepto de la biología propuestos por Donna Haraway (2019b).

tacto que a lo largo de la historia se ha diagramado con este tipo de artefactos. Implica un tipo de percepción que tenga en consideración la *fuerza de resistencia* o la tenacidad de las materias (Bennett 2022) que conforman los artefactos fotográficos. Son los destellos y la intensidad de las cintas sinuosas de los fotogramas de María Arana Segura (**Fig. 2**) o la rotura del soporte que atisba el intenso blanquecino de la barita ubicada entre la emulsión y las fibras del papel (**Fig. 3**) aquello capaz de generar un *dispositivo figural*²⁰⁸ que hace a lo real fotográfico. Es eso imperceptible, accesorio, parergonal por medio de lo cual las fotografías se encarnan, cobran espesor y densidad. Cada uno de los componentes fotográficos en su aparente lateralidad y condición subsidiaria contribuye en la configuración de estos artefactos. Su fuerza figuradora opera como vectores en los cuales se entreveran el *sensorium* técnico-científico de la óptica fotográfica, con el mineral y químico de las sustancias que conforman los materiales fotográficos. Es a partir de esta mezcla que la profundidad de la fotografía, su espesor, figura aquello visible y perceptible a nuestros sentidos.

Pareciera entonces que lo real fotográfico no constituye ningún núcleo inaccesible, ningún fundamento último, ninguna verdad revelada, ninguna finalidad simbólica. No pareciera ser eso que está allá afuera, en un más allá, social, económico y político de la fotografía. Por el contrario, pareciera ser esa fuerza figurante y configurante, esa capacidad imaginaria de las materias fotográficas, su naturaleza fáctica y ficcional la que pone en acción y trama las superficies de estos artefactos técnicos. Desde esta perspectiva se hace posible discutir con Hubert Damisch cuando señala que

[...]la imagen fotográfica no tiene que ver con el mundo natural: es un producto de la industria humana, un artefacto cuyo ser, en el sentido fenomenológico del término, no puede ser disociado de su significación histórica y del proyecto, necesariamente caduco, del que extrae su origen (2007:10).

Para Damisch lo real en la fotografía es una presunción que se da solo por el hecho de ser un índice ubicado en una situación “paradójica”. Según este autor se trata de una: “imagen sin espesor, sin materia y, si se quiere, totalmente «irreal», pero que no se puede

²⁰⁸ Georges Didi-Huberman señala que los dispositivos figurales “no responden directamente a lo que un experto llamará hoy en día una «obra de arte» –los marcos, los elementos no representacionales, un altar o las pedrerías votivas que llenan la visibilidad de una imagen santa, pero que, en cambio, trabajan eficazmente para constituir su valor visual [...]–” (2005: 43).

considerar alejada de la idea de que retuvo algo de una realidad de la que en cierto modo depende, por su constitución físico-química” (2007:10). Damisch enfatiza en algo importante: hay algo real de lo cual *depende* la fotografía, pero eso real no pareciera ser solo la huella luminosa, o el índice, sino la trama material y significativa que compone la artefactualidad fotográfica. Es el enredo multisustancial, colectivo y variable lo que pone a la fotografía también del lado del “mundo natural”.

En consonancia con esto se puede proponer que las materias fotográficas generan figuras, posibilidades y peligros (Haraway 2019a: 15). Son compuestos como la hidroquinona, el metol, la plata y la gelatina, aquellas capaces de generar relatos, sentidos, historias que se vinculan con las tradiciones de los discursos estéticos del medio. Tal es el caso de las asociaciones que se traman entre las chorreaduras del carbonato sódico y del metabisulfito potásico²⁰⁹ que componen las superficies de Juan José Esteves (**Figs. 4 y 5**) con las discusiones en torno al experimentalismo estético y la poética anticonvencional del arte y la fotografía en la segunda mitad del siglo XX, como se expuso en el segundo capítulo. El análisis de los materiales tal vez ponga de relieve su capacidad para generar relatos, sentidos y expresiones. Tomemos el caso del bromuro de plata. ¿Cómo figuran las sales de plata en fotografías como las gelatinas de plata o las copias cromogénicas?

El bromuro de plata es un compuesto inorgánico que conforma un número importante de procesos fotográficos, como los comentados en capítulos anteriores. Este compuesto posee una estructura cristalina que se hace perceptible en ciertas áreas suspendidas de la capa de gelatina (**Fig. 6**). La sensibilidad a la luz es su mayor capacidad y es esta energía electromagnética la que disocia el bromuro de la plata y produce el ennegrecimiento en las zonas donde se encuentran las partículas de plata. Si nos detenemos a pensar la función de este material advertimos rápidamente la importancia de la plata en la configuración de los artefactos fotográficos. Es ella un mediador clave que genera manchas, marcas, formas, líneas, que dan como resultado las zonas más oscuras de las fotografías realizadas con procesos argénticos. Su acción adquiere un papel determinante. Es la capacidad de la plata de aliarse, disociarse, transformarse, moverse y oxidarse lo que figura, modela, da forma, finge, inventa y ficcionaliza lo que se expone,

²⁰⁹ Tanto el carbonato sódico como el metabisulfito potásico, entre otros elementos como el bromuro potásico, componen la solución de los reveladores fotográficos que Esteves utilizaba para realizar sus quimigramas.

se presenta, acontece en la superficie fotográfica.²¹⁰ El bromuro de plata complejiza entonces el modo en que percibimos a los artefactos fotográficos en la medida en que es este material el que articula un modo de pensar el proceso fotográfico como algo que excede la simple “escritura de la luz”. Ya no sería en sentido estricto la escritura o la inscripción de la luz lo que daría lugar a estos artefactos técnicos, sino la cualidad cambiante y variable del bromuro de plata que genera sus cualidades en una interconectividad material. El bromuro de plata constituye así uno de los tantos agenciamientos fotográficos. Marca un determinado estado en estos artefactos y moviliza ciertas formas de subjetividad que se dan en función de encuentros particulares de elementos aliados a este metal.

Ante esa “figurabilidad” de las materias fotográficas podríamos decir que la materialidad produce “una poética de la «presentabilidad»” del medio fotográfico (Didi-Huberman 2010: 63). Diagrama un modo de exponer, de exponerse, disponerse, entregarse, siempre en un desplazamiento de lo concluido y lo estático que se da solo a ver. A diferencia de la extendida concepción de la fotografía como un medio atravesado por la pérdida del aura y producido por la acción de la “tecnociencia industrial”, el desarrollo de las ciencias, las técnicas y el capitalismo (Lyotard 1998: 126), lo material y su fuerza figural entregan una imagen de la fotografía capaz de subvertir, en cierta medida, la linealidad de un pensamiento que emparenta las fotos con la producción mecánica y estandarizada de una “réplica”. Los objetos fotográficos parecieran alejarse en este punto de la reproducción de lo real para ponerlo en acto, performativizarlo en sus propios materiales y en una lógica de multiplicación constante. Derrida ya lo señalaba cuando afirmaba que en la fotografía la materia *resta* y lo hace porque “no se reduce a una sustancia dada, ni siquiera a la presencia ontológica de un estar ahí, de un «uno», o de un objeto (*Vorhandene*), ya sea el objeto ante el objetivo (la cosa fotografiada) o el objeto soporte de la impresión” (2010: 3). Ni uno, ni otro: la operación que tiene lugar en las fotografías pareciera funcionar por medio de una reiteración constante entre compuestos y regímenes de sentidos variables.

Las figuras que generan los materiales fotográficos dan cuenta, por tanto, de un espaciamiento que excede las ideas convencionales de espacio y tiempo. Su actividad

²¹⁰ Franca Maccioni, Gabriela Milone y Silvana Santucci han puesto de relieve la manera en que figura y ficción “comparten la raíz *fig* que indicaría las huellas materiales de modelar, amasar, dar forma, derivado de *ingere* que es modelar pero también inventar, fingir, ficción” (2021: 18).

como ensamblaje, como articulación y como conglomerado de agentes expone un *a la vez*²¹¹ de la acción fotográfica que desquicia la simplicidad y unidad de estos artefactos técnicos. Sin identificarse por completo con una unidad, las fotografías parecieran entonces trazar una hendidura en la cual se abisma la concepción fotográfica del registro de algo real previamente existente. Así, la figurabilidad de las materias fotográficas se teje en un *devenir sensible* que hace de la fotografía ya no una imagen, una representación puesta y dispuesta para ser observada y interpretada, solamente, sino que pareciera hacer de ella una suerte de cuerpo afectivo, de un cuerpo capaz de producir, actuar y transformar lo que se presenta como “imagen” fotográfica. La capacidad generativa de materiales como la gelatina o los colorantes en ciertas fotografías modifica el estatuto de las fotos en tanto que imágenes y las torna en cuerpos confederados o complejos, que tienen una potencia en su asociación con otros compuestos como la plata, el bario o el potasio. La potencia figural es entonces un modo en el que emergen esta combinación heterogénea de elementos. Las fotos se presentan así como un efecto que se genera por medio de este ensamble de materias y discursos diversos que declinan en todas las fotografías y que se manifiestan en la explicitud del experimentalismo y la abstracción. Son este tipo de fotos las que escapan a un dominio completo del discurso y posibilitan un primer acercamiento a ese universo sensible de los materiales que pueblan los artefactos fotográficos.

5.2. Lo literal material de la fotografía abstracta y experimental

Cada materia fotográfica, cada compuesto se manifiesta, expone sobre la superficie. En los casos del experimentalismo y la abstracción esa exposición se da literalmente. Es decir, se expresa en lo que se presenta, lo que se manifiesta y acontece en la superficie fotográfica. Cada mancha oscura, cada tono, línea, contorno, textura o densidad manifiesta lo que es, materia (**Fig. 7**). Los materiales fotográficos vienen marcados e indican una acción productiva que es aquella que genera cada proceso fotográfico. Fotografías como las de Bony de la década del 70 en gelatina de plata exponen esa literalidad material (**Fig. 8**). Ofrecen, no solo a la vista sino también al

²¹¹ Al recuperar las palabras de Garry Winogrand François Soulages señala que “la fotografía debe estar acompañada por una reflexión sobre la fotografía. «La fotografía habla a la vez de lo fotografiado y de cómo es fotografiado. Pero cuando yo tengo una fotografía de usted [dice Winogrand], no es a usted a quien veo, lo que veo es una fotografía. Es una transformación y eso es lo que me interesa». Así, la fotografía depende del «a la vez»: ella nos evoca a la vez el sujeto que fotografía y el objeto por fotografiar, a la vez lo fotografiado y las modalidades de la fotografía” (Soulages 2010: 95). Yo sumaría aquí también lo material constitutivo del objeto fotográfico.

contacto y al roce, una coreografía material que desborda incluso en la presentación de las fibras del soporte en su destello blanquecino.

Estas fotografías experimentales de Bony demarcan una suerte de topografía móvil entre un interior y un exterior material que conforma los objetos fotográficos. Los movimientos de una figura que se desplaza se adhieren sobre la superficie a partir del oscurecimiento de las zonas con sales de plata. Lo irreconocible expone en su contundencia un proceso de transformación y agitación material que, en casos como el de estos objetos, no se enmascara en ningún tematismo o un sociologismo significativo. Por el contrario, es esa plena presentación material lo que luego, en su interrelación con los discursos artísticos, se sigue transformando, se altera y modifica.

Pero es necesario hacer una observación. Esto que salta a la vista se entrega a la percepción y se expone a la reflexión. La literalidad fotográfica que nos ofrecen las fotografías abstractas y experimentales no se inscribe en la línea de una “opticalidad”²¹² o una especificidad a la Greenberg. Más bien se ubica en esa indeterminación entre lo óptico y lo táctil, lo superficial y lo profundo, lo abierto y lo cerrado, lo claro y lo oscuro. Esta literalidad de lo material en este tipo de fotografías no pareciera entonces inclinarse, de modo determinante y definitivo, por ningún tipo de cualidad que defina de una vez por todas los artefactos fotográficos. Antes bien, es la sustracción a toda alternativa última la que ubica esta literalidad, esta contundencia de lo material, en un *entre* fotográfico que siempre es difícil de ubicar. Alude a cierta ambigüedad de lo fotográfico que pareciera solo en este tipo de artefactos ponerse de relieve. Al cuestionar las garantías de una certeza fotográfica y de un claro reconocimiento, estos artefactos –como los de Bony, Arana, Gez, Ostera, Aguirre etc.– invitan a desmontar ciertos modelos de pensamiento que han regido a las fotografías y que la ubican en ese lugar de la “imagen reproducible”.²¹³ Contrariamente a dicha aproximación, estos objetos fotográficos desacomodan ciertos juicios previos sobre el medio y propician no solo un modo diferencial de aproximarnos a ellos sino también una manera de pensarlos y considerar su lugar en la reflexión estética.

²¹² Sobre esta noción de opticalidad y sus vínculos con el arte y los discursos modernos ver el trabajo de Michael Fried “la cuestión de la opticalidad” (2004: 41-44).

²¹³ Hay que tener en cuenta la ingente cantidad de trabajos que han tomado como punto de partida la sentencia benjaminiana de la fotografía como paradigma de la reproductibilidad técnica. Ver por ejemplo Soulages (2010); Foncuberta (2002), entre otros.

Que las materias se manifiesten en su literalidad supone también una extensión de lo fotográfico.²¹⁴ Esto significa que la intensidad y la energética material que caracteriza todas las fotografías encuentra, en el experimentalismo y en la abstracción un modo particular de exterioridad, de presentación en la cual se ofrece la contundencia de la materialidad fotográfica; su irrefrenable vitalidad y eficacia. Sobre la superficie fotográfica se trama así una fuerza dinámica, que descoloca la centralidad del significado y de los aspectos simbólicos establecidos como garantes de las fotografías. Expuestas o puestas al descubierto, las materias fotográficas escenifican cómo las formas pueden ser pensadas en una multiplicidad de expresiones y variaciones que plasman el carácter emergente de los materiales en tanto agentes en la confección y generación de estos artefactos técnicos. Cada elemento que constituye un artefacto fotográfico traza en función de esto las coordenadas para una asociación o un encuentro que, luego, da lugar a una mancha, una línea sinuosa, una textura, una hendidura y una transformación del soporte. Expuestas en el espacio de la superficie fotográfica, las materias se presentan en su contundencia fáctica. Parecieran alejarse, en algún punto, de una espiritualización simbólica y se entregan a la percepción en tanto agenciamiento natural, técnico y discursivo.

Al rastrear los comentarios y los sentidos otorgados a muchas de las fotografías abstractas y experimentales producidas en la Argentina posterior a los sesenta es posible advertir ciertos desvíos en la centralidad que parecieran tener las propias fotos. El interés puesto en los fotógrafos y su carácter disruptivo, transformador, vanguardista o en aquello que Miguel Ángel Otero, editor de la revista *Fotografía Universal* e impulsor de los grupos fotográficos experimentales de la segunda mitad del Siglo XX, denominó la “poética perceptivo-visual contemporánea” (Otero 1971: 35) dio lugar, posteriormente, a un interés en los usos y las funciones de la imagen fotográfica en beneficio de una serie de dinámicas entendidas como “externas” a los objetos fotográficos. El fotógrafo, el contexto histórico de producción, los códigos de composición y producción visual, los espacios discursivos y de circulación de las fotografías parecieran haber diezmado el interés en los propios objetos fotográficos y, sobre todo, en aquellos en donde la

²¹⁴ Es importante aquí diferenciar lo que propongo con la extensión de lo fotográfico de aquel sintagma propuesto por Rodrigo Zúñiga de la “extensión fotográfica”. Para este autor esta última refiere específicamente a un contexto post-fotográfico vinculado a las consecuencias del advenimiento de la fotografía digital tanto en el debate ontológico del medio como en las prácticas de producción fotográfica (2013: 75-98).

exposición de los materiales pareciera hacerse más explícito, pareciera mostrarse en un orden literal. Puestas de relieve, subrayadas en la superficie, las reacciones entre sustancias dan lugar a una forma de narrar lo fotográfico que irrumpe en los relatos y las teorías del medio.

La literalidad de los materiales en las fotos abstractas y experimentales, se diría, ponen en un primerísimo plano la indiscernibilidad constitutiva de todo artefacto fotográfico. Es esta condición una muestra de los desplazamientos y las resistencias de todo lo que habita en estos objetos técnicos, y que sale de sí para hacer tambalear el modelo representativo y semiótico que ha reinado en las teorizaciones del medio fotográfico. Como los fotogramas de Andrea Ostera que generan una ambigüedad perturbadora (**Fig. 9**) o los proyectogramas de Makarius (**Fig. 10**) que hacen dudar de los códigos con los que históricamente se definió la fotografía, estos artefactos emergen como un modo de fracturar las convenciones que rigen un esencialismo fotográfico reinante. Confunden y exponen los múltiples modos de existencia que signan una forma de vida fotográfica transida por la agencia material. Acción, disposición, apertura, viraje y cambio hacen de los artefactos experimentales y abstractos un nudo de agencias colectivas que disputan los sentidos fotográficos, y trazan desde su manifestación concreta un imaginario fotográfico desafiante.

Este tipo de fotografías respeta la acción de los compuestos, habilita que su expresión se de en función del contagio y la contaminación que resulta de su contacto y su encuentro. Tomemos por caso nuevamente los quimigramas de Juan José Esteves (**Fig. 11**). En ellos se pone en juego un desplazamiento de la referencia por medio de una irrupción contundente de lo material. Estos artefactos técnicos desbaratan, desde su propia estructura, los mecanismos de comprensión e inteligibilidad de la propia fotografía. Su carácter literal se manifiesta en el hecho de que estos objetos ponen al descubierto las características de una acción multielemental. Es la exposición de los límites físicos de una foto, siempre ambiguos y no definitivamente determinados, lo que este tipo de fotografías viene a presentar. Y es esa presentación explícita, esa redundancia de la agitación de los compuestos, lo que hace que en este tipo de fotografías lo real del movimiento material se exprese. Las materias están literalmente dispuestas y expuestas en estos quimigramas. Presentan la agencia impersonal de los distintos modos de existencia que dan forma y codifican a estos objetos en una clave muchas veces indescifrable. Sin dilación, los químicos de laboratorio hacen su aparición y actúan transformando el soporte, cifrando sus tramas y sinuosidades fibrosas.

5.3. Sobre una expresión inhumana en la fotografía

La alergia al aura, a la que hoy no se puede sustraer ningún arte, va unida a la irrupción de la inhumanidad. Esa cosificación reciente, la regresión de las obras de arte a la literalidad bárbara de lo que sucede estéticamente, y la culpa fantasmagórica están entrelazadas de manera inextricable. En cuanto a la obra de arte siente un temor tan fanático por su pureza que ella misma se desconcierta y saca fuera lo que ya no puede llegar a ser arte (el lienzo y el mero material [...]), se convierte en su propio enemigo, en la continuación directa y falsa de la racionalidad instrumental

Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, 1969

Lo real en la fotografía les otorga a estos artefactos ese carácter inhumano. Una inhumanidad que no tiene tanto que ver con la eliminación de lo humano como aquello que se deja ver en las marcas visuales de toda fotografía, sino con, como señala Adorno, esa literalidad bárbara de lo que sucede estéticamente. Las fotografías abstractas y experimentales de las cuales se ha hablado, parecieran generar un movimiento inverso al de la “racionalidad instrumental”. En vez de “sacar fuera” aquello que las constituye estéticamente, lo exponen, lo presentan, lo territorializan en cada uno de los objetos fotográficos. Esa materialidad, que es el lugar donde nace todo artefacto fotográfico, está expuesta sobre la superficie de las fotografías que ponen en jaque la referencia. En ellas lo material pareciera estar dispuesto no de manera prístina, ni pura –como lo ha sostenido el discurso del arte moderno– sino trastocado y transformado, contaminado en sus relaciones intra-activas con las técnicas y los sentidos históricos asignados a esas materias y procesos fotográficos. Lo que escapa al arte, a ese dominio de los discursos sobre lo material, es lo que inhumaniza a las fotografías. Una inhumanidad que está asociada a la agitación material constitutiva, a la estabilización y desestabilización que ésta genera en todo artefacto fotográfico y que pareciera pasar inadvertida en la superficie de estos objetos. Como colectivo de actores, las fotografías dan cuenta de un “palimpsesto material” (Iovino y Oppermann 2018: 222) en donde se dan tensiones y vínculos que generan, producen y, muchas veces, destruyen los artefactos fotográficos.

La expresión de lo inhumano en las fotos tiene entonces que ver con advertir la centralidad de la agencia de “lo natural” en estos objetos. Un tipo de acción que funciona en sus propios términos, que cambia, se transforma y modifica todo lo que se encuentra en ella. Esos materiales son naturales no en un sentido esencial, sino que hacen parte de esas simbiosis multiagencial que compone toda la biosfera. Las materias animales, minerales y vegetales desde las cuales se producen, fabrican y generan los materiales

fotográficos como el bromuro de plata, la gelatina y la celulosa de muchos papeles conforma ese horizonte de lazos comunes que hacen, también, a cada fotografía y esas materias exceden, como se deja ver en la Teoría estética de Adorno, todo subjetivismo. Rosi Braidotti lo señala en otros términos al sostener que

el arte deviene necesariamente inhumano en el sentido de no-humano, puesto que se conecta con las fuerzas animales, vegetales, materiales y planetarias que nos rodean. El arte es, además cósmico por su resonancia y, por consiguiente, posthumano de estructura, desde el momento que nos conduce a los límites de aquello que nuestros síes encarnados pueden hacer y sostener (2015: 130).

Pensada desde una perspectiva material la fotografía puede ser concebida como una expresión inhumana. Su estructura material, física y concreta, manifiesta ese enmarañamiento de fuerzas vitales que nos ofrecen una idea de lo que es la fotografía ampliamente diferente a la dominante en los trabajos sobre el medio. Las investigaciones de Joanna Zylińska, ubicadas en una perspectiva posthumanista y postantropocéntrica, son quizá el interlocutor más directo que esta tesis encuentra en su posicionamiento de una teoría fotográfica más allá de lo humano. Pero esto que la autora define como la fotografía “después del humano” apunta a “la imaginación actual de esa desaparición como prominente *tropo visual* en la fotografía artística y otras prácticas culturales” (2022:80).²¹⁵ El énfasis de Zylińska pareciera, en un principio, estar puesto en el referente. Su interés en los discursos y las prácticas envueltas en una imaginación –que se manifiesta todavía como estrictamente humana– se centran en el “tropo visual” de la extinción de lo humano en el contexto del antropoceno. La fotografía opera así todavía para Zylińska en un orden representativo que a mí me interesa discutir en función de la contundencia y resistencia material que presentan los artefactos fotográficos. A su vez, deseo destacar la fuerza material de las fotografías en general y no solo de aquellas fotos contemporáneas que “tematizan”, en parte, la extinción humana, sino todos aquellos artefactos producidos a lo largo de la historia del medio. Es en función de esto que las fotos experimentales y abstractas de los 60 en adelante permiten también aventurar una lectura que considere a ese conglomerado de actantes no humanos que atraviesan toda la historia del medio fotográfico. Son, como ya lo vengo afirmando a lo largo de esta tesis,

²¹⁵ Las itálicas me pertenecen.

una puerta de entrada, un lugar de pasaje que evidencia y patentiza la potencia de lo material que habita todo artefacto fotográfico. Lo que va más allá de lo humano en las fotografías es, de acuerdo con este razonamiento, ese nudo de materiales que desafían los principios de la modernidad humanista. Es, en otras palabras, la no humanidad del “mundo natural” imbricado en los formatos impresos de copias color o blanco y negro de papeles fibrosos o resinados.

La expresión inhumana en la fotografía se traza entonces, desde el punto de vista de esta tesis, en función de lo material. El *problema del material* se resuelve desde el material mismo, desde esa objetividad procedimental que altera el carácter representacional de todo artefacto fotográfico y da paso a aquello que resiste a ser capturado en una imagen. Se trata de la irrupción de lo que la conciencia moderna de la fotografía dejó de lado en su impulso por enfatizar en la semejanza de la cual ya Daguerre dudaba al poner de relieve la propia reproducción de la naturaleza. Se advierte entonces aquí un estrecho vínculo entre lo real y aquello que llamamos naturaleza. Una naturaleza que, para decirlo con Donna Haraway,

no es un lugar fijo al que uno puede acudir, ni un tesoro para confinarlo o acumularlo, ni una esencia para ser salvada o corrompida. No está oculta y, por lo tanto, no necesita ser revelada. No constituye un texto para ser leído según los códigos de la matemática y la biomedicina. Y tampoco es lo “otro” que ofrece origen, reabastecimiento y servicio. Ni madre, ni enfermera, ni esclava; no es una matriz, un recurso o una herramienta para la reproducción del hombre (2019a: 30-31).

La naturaleza, dice luego la autora norteamericana, es un *lugar común*, ese lugar de encuentro material que se da en todo artefacto fotográfico y que disputa la centralidad de lo humano. Esa inhumanidad es justamente la acción que ejerce el conglomerado multiespecífico de toda foto. Es la red, la mezcla de los reveladores, los detenedores, los minerales, los metales, los estudios ópticos y los intereses de los fotógrafos, que todos combinados declinan en la conformación de un objeto fotográfico complejo. Como una construcción de fenómenos interactuantes e interrelacionados (Iovino y Oppermann 2018: 217), las fotografías son también una puesta en acto de una naturaleza no esencial, de ese lugar común compartido en donde los territorios de lo humano y lo así llamado no-humano se cruzan y tejen lo real fotográfico. En tanto elementos inseparables en una fotografía los materiales, las técnicas y los discursos asociados a la producción de estos

artefactos dan cuenta de aquellas lógicas de lo viviente que habitan cada una de las fotos.²¹⁶

Considerada como hija por excelencia de la modernidad y la fiebre cientificista de las academias decimonónicas, la fotografía, como muchos otros artefactos, está atravesada por el imperativo representacional. Entendidas muchas veces como vengo señalando en tanto capturas de lo real, las superficies fotográficas se han visto desprovistas de aquello que las constituye, de todas sus propiedades, procesos y sentidos en tanto cuerpos materiales complejos, atravesados por historias y potencias poéticas erigidas sobre una malla puramente sensible. Cada objeto fotográfico no pareciera entonces estar separado de esta trama relacional *solidaria*²¹⁷ de agencias no humanas, pero estas, antes que dejar *ver* algo permanentemente, rehúyen a la mirada, escapan a la aprehensión, la representación y el dominio sobre lo real, en la medida en que son lo real operando en cada artefacto fotográfico.²¹⁸ La expresión inhumana en la fotografía tiene que ver entonces con un *devenir impersonal*, con aquello que Silvana Vignale entiende como un “abandono de la persona” o con una forma de escape a lo que la filosofía contemporánea denomina “la imagen del sujeto moderno inalterable” (Balcarce 2017: 60) que es, al mismo tiempo y para el caso fotográfico, un abandono de una ontología oposicional que piensa a estos artefactos técnicos desde un solo polo de la generación de sensibilidades y sentidos. Las materias fotográficas son, por el contrario, ese lugar en el cual lo no humano genera una interferencia, un ruido que disloca las ideas convencionales que se tienen sobre los objetos fotográficos.

La realidad se dirime en la fotografía por la potencia de las agencias no humanas, por las encarnaciones materiales que saltan a la vista en la espesura material y técnica de las fotografías y, sobre todo, de las fotos abstractas y experimentales. En ellas, la naturaleza como lugar común, como construcción conjunta y no opuesta a lo técnico, forja el modo de existencia fotográfico, traza una realidad fotográfica que va más allá de

²¹⁶ En esta tesis, como ya lo he mencionado, no me detengo en las implicancias ético políticas que supone la transformación de las materias vegetales, animales y minerales en material fotográfico. No obstante, me interesa destacar su capacidad de acción y el rol que tienen en la conformación de estos objetos. La problemática derivada de la manipulación y extracción material para la fabricación fotográfica será objeto de futuras investigaciones que llevaré adelante.

²¹⁷ La cuestión de la *solidaridad* en el marco del pensamiento contemporáneo ha sido exhaustivamente trabajada por diversos autores. Me interesa recuperar la idea de Timothy Morton de la solidaridad como “la fenomenología de lo real simbiótico como tal” aludiendo a la dependencia de seres interrelacionados (14).

²¹⁸ Algunas de estas ideas se encuentran desarrolladas en mi artículo “El *subjectil* fotográfico. Esbozo desde una inflexión posthumana” (2022)

un excepcionalismo humano, para pensar las contaminaciones entre la *physis* y la *techne* que se traman en estos cuerpos técnicos.

Conclusiones

A esta altura se puede evidenciar que este capítulo ha trazado un recorrido por distintos problemas que atraviesan la consideración de la materialidad fotográfica en función de lo real. Al tener en cuenta que la cuestión de lo real ha signado la constitución misma del medio fotográfico y ha sido objeto de una amplia discusión a lo largo de los dos últimos siglos, resulta necesario pensar las implicancias de lo material en esta área de debate. Si lo real ha sido, para un espectro amplio de la teoría, un ámbito exógeno que los artefactos fotográficos muestran o transforman, el pensamiento desde lo material pareciera proponernos que lo real es el cuerpo fotográfico en su constitución multiespecífica. Desde esta perspectiva, las fotografías no son solo la huella luminosa o el artificio subjetivo, sino la complicación de estas dinámicas y muchas otras lógicas materiales que crean un horizonte medial mucho más complejo; tanto las fuerzas metálicas de ciertas materias como la dinámica de la composición química de las sustancias de laboratorio, elementos orgánicos, inorgánicos y sintéticos que cabalgan en un horizonte natural, medial y cultural que hace a las fotografías.

Por otro lado, la cuestión referida a la manifestación espacial y la capacidad expresiva de los materiales ha sido entendida desde el punto de vista de la figurabilidad de las materias fotográficas. Son los compuestos y su coreografía de encuentros lo que genera el espesor fotográfico, su visibilidad y cualidad sensible. Lo figural, en otras palabras, implica también en las fotografías, como intenté sostener, que no hay una determinación unívoca o unidireccional en la conformación de las fotos, sino que estas están signadas por múltiples modalidades y diversos grados de acción y participación. Atender a la capacidad de figurar de los materiales, de codificar, diagramar, componer, trastocar lo que entendemos por una foto nos da una idea de estos artefactos que permite pensar una ontología del medio atenta a los esfuerzos colectivos *más que humanos* que habitan estos objetos.

Para considerar los agenciamientos que participan en las fotografías, el experimentalismo y la abstracción fotográfica parecieran dar cuenta de un modo manifiesto de esas materialidades vitales que pasan muchas veces inadvertidas en otras formas de individuación fotográfica. En estas modalidades fotográficas la literalidad que

expone, presenta, atiende y espacializa los compuestos multielementales hace explícita la eficacia de los poderes no humanos que signan los objetos fotográficos. A diferencia de la literalidad propia de las estructuras primarias y otros discursos del arte moderno y contemporáneo como el monocromo pictórico, las fotografías abstractas y experimentales evidencian la acción de los minerales, sales, metales y demás compuestos fotográficos entreverados en las prácticas de producción fotográfica que llevaron adelante figuras como las de los grupos experimentales y de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX en la Argentina. Este tipo de artefactos, desplazados del paradigma referencial, hace perceptible el carácter *poiético* de los actantes y proactantes materiales de estos artefactos y señalan su “resto inasignable, profundamente inhumano” (Lucero 2017: 149).

El último apartado se detuvo justamente en esta expresión inhumana que atraviesa y genera las fotografías. Se trata de lo inhumano que produce la materialidad fotográfica, aquella fuerza *neutra e impersonal* desde la cual se modula una fisonomía experimental y abstracta que resiste a las lógicas estrictas de lo humano. Los materiales fotográficos marcan la posibilidad de una configuración de mundo, hacen posible una inversión imaginaria que nos enseña la multiplicidad activa y eficaz de los cuerpos fotográficos, aquello que los hace escapar a la noción de obra fotográfica y los ubica en un umbral de prácticas antrópicas y no antrópicas de confección, modulación y figuración. Se podría decir, con otras palabras, que las agencias inhumanas en los artefactos fotográficos se convierten, desde la perspectiva de este trabajo, en un terreno de decisiones y gestiones de lo que aparece, interpela e irrumpe cuando nos enfrentamos a los artefactos fotográficos que vengo analizando. De este modo, si tenemos en cuenta la capacidad figural de las materias fotográficas, su literalidad y contundencia –que se expresa ostensiblemente en el experimentalismo y la abstracción– y la expresión inhumana e impersonal que constituyen se hace posible considerar un régimen de sensibilidad en el cual lo real fotográfico se conforma por la “no humanidad” de sus elementos constitutivos. Por un ordenamiento tangible que hace ser las fotografías algo más que una imagen. Podríamos hablar de un cuerpo fotográfico, una superficie densamente profunda y profusa que hasta el momento ha sido escasamente percibida. Esto será objeto del siguiente y último capítulo.

Capítulo 6

El cuerpo fotográfico

“Oye ahora con qué facilidad y rapidez surgen estas imágenes, cómo resbalan fuera de los cuerpos desprendiéndose en un perpetuo fluir... Pues lo que cada vez va quedando en la superficie se desprende de ella y es disparado”

Lucrecio, *De Rerum Natura* 4 145

Con estas palabras Lucrecio describe en su *De Rerum Natura* la rapidez con la cual se forman las imágenes, lo que él entiende como los *simulacros*, aquella membrana que flota en el aire y que emana de los cuerpos. En la concepción de Lucrecio la imagen no es algo que existe a partir de la fabricación humana, así como tampoco una representación en la conciencia, sino que se trata de algo que se desprende de los propios cuerpos materiales.²¹⁹ La teoría de la imagen tiene una extensa genealogía que se remonta a la antigüedad,²²⁰ la perspectiva de Lucrecio expresa cómo, para una concepción premoderna, la imagen era *lo otro*, aquello despedido por los cuerpos y que se formaba, como menciona este autor romano, en la atmósfera. Pero ¿qué tiene que ver esta concepción de la imagen con la fotografía?, ¿cual sería esa membrana fotográfica que se desprende de las cosas y que, de acuerdo con nuestros propios términos, ya no es el *simulacro* sino el cuerpo propio material de los objetos fotográficos?

Este último capítulo desglosa una consideración de las fotografías como cuerpos, ensamblajes de partes y elementos diversos que trazan alianzas y expresan tensiones manifiestas en su propia superficie. En los capítulos anteriores he hablado de las fotos como artefactos, objetos y cuerpos. Esta última noción de cuerpo permite, en el desarrollo de toda la tesis, precisar una ontología fotográfica material. A diferencia de una ontología propiamente moderna que entiende a la imagen como representación, como algo que se dispone en frente de un sujeto y que es ubicado como objeto para ser mirado, aprehendido y apropiado (Heidegger 2012: 79-90), la concepción de Lucrecio permite trazar otra historia y otra teoría en donde las imágenes pueden ser consideradas como cuerpos, como emanaciones materiales autónomas que se componen en el espacio. Lucrecio diferenciaba claramente las imágenes de los cuerpos, pero estas imágenes tenían una especie de

²¹⁹ La concepción de los *eidola* de Epicuro es previa a la de Lucrecio y se enmarca en esta misma concepción de las imágenes como partes de la cosa. Son átomos en transporte que tocan e impregnan nuestros ojos (Gaudin 1999: 230). En el capítulo 5 de la tesis doctoral de Gabriela Siracusano, nota 26, puede encontrarse un extenso panorama de las teorías ópticas de la antigüedad clásica hasta aquellas formuladas en el siglo XX (2002).

²²⁰ Ver por ejemplo los trabajos de Victor I. Stoichita (2006); Wladyslaw Tatarkiewicz (2010); Horst Bredekamp (2017), entre otros.

carnadura y, quizá lo más importante, no eran generadas por una conciencia subjetiva, sino que surgían de las cosas mismas, salían de ellas y entraban en un contacto material con el resto de las cosas del mundo por una serie de direccionamientos de distinto tipo.

Llegados a este apartado final de la tesis resulta central exponer las coordenadas de una ontología material del medio. Ésta supone considerar las fotos, más que como imágenes, como cuerpos, artefactos corporeizados en los cuales prima la relación entre elementos. A lo largo de los cinco capítulos anteriores he intentado caracterizar teórica y prácticamente la noción de materialidad fotográfica, sus alcances en términos epistemológicos y los límites que muchas veces presenta a un conocimiento acabado, cerrado y total de este tipo de artefactos. Busqué poner en práctica y probar las posibilidades de esta noción a partir de dos fenómenos amplios como lo son el experimentalismo y la abstracción en fotografía. Para terminar de evidenciar la hipótesis que ha acompañado todo este recorrido –centrada en la idea de que la materialidad fotográfica conforma un marco epistemológico de acercamiento a los artefactos fotográficos que posibilita pensar una ontología material y relacional del medio–, este último capítulo busca conceptualizar esas agencias materiales en términos de un cuerpo fotográfico. Un cuerpo técnico, material y significativo que *anuncia* (Nancy 2016: 81), en su fisicalidad, su condición fotográfica.

6.1. La fotografía más allá de la imagen

Gran parte de la tradición teórica e histórica de la fotografía ha tendido a considerar a estos artefactos como imágenes, reproducciones, réplicas que sostienen prácticas, técnicas, materiales y formas diversas de ver el mundo. Pero, ¿qué significa entender a la fotografía como imagen? ¿cuáles son las implicancias ontológicas y prácticas que sostiene esta consideración? ¿acaso existiría una manera otra de entender a las fotografías? W. J. T. Mitchell estableció que la imagen está basada en “prácticas sociales y culturales, y en una historia que es fundamental para nuestra comprensión no solo de las imágenes sino también de lo que la naturaleza humana es o podría ser” (2016: 31). La imagen funge, desde esta mirada, como una *presencia*, como una historia que, en términos de este autor, “acompaña a y participa de las historias que nos contamos sobre nuestra propia evolución de criaturas [...]” (2016: 31). En una lectura detenida de la afirmación de Mitchell se pone en evidencia que su concepción presenta distintas filiaciones. Una de éstas se vincula, por ejemplo, con la consideración de la imagen como

documento; el registro de una serie de acontecimientos o situaciones que estarán disponibles para la interpretación y la reflexión simbólica. Pero más que esta tradición de la *imagen-documento* que se asocia con la propuesta de Mitchell, y que encuentra múltiples resonancias en la tradición teórica del medio y en las ontologías del índice y el símbolo fotográfico, comentadas a lo largo de los capítulos anteriores, me interesa subrayar el posible vínculo que esta perspectiva tendría con la tradición filosófica moderna de la representación. Es con lo que Martin Heidegger denominó la metafísica de la subjetividad con la cual la postura de Mitchell sobre la imagen pareciera acercarse.

La modernidad ha signado, siguiendo el planteo de Heidegger, un modo en el cual la imagen adquiere un lugar central, pero, más allá de la imagen, o acaso en función de esta, la lógica que la sostiene, en la tradición occidental, es la de la representación. Esta representación no alude tanto, en este caso, al término que en la historia del arte y de la estética estuvo vinculado con la *mímesis*,²²¹ en la genealogía icónica de la antigüedad clásica o de la psicología de la percepción del siglo XX,²²² sino que aquí la representación afronta sus implicancias ontológicas. Al afirmar que la imagen “acompaña a y participa de las historias que nos contamos sobre nuestra propia evolución de criaturas” Mitchell pareciera acordar con la certeza fundamental cartesiana de la representación simultánea “del hombre representador con lo ente representado, sea o no humano, esto es, con lo objetivado” (2012 [1995]: 88). Para Heidegger, en su interpretación de la historia de la metafísica, el estatuto de la imagen adquiere un lugar central en la modernidad en la medida en que fue justamente en este momento cuando el sujeto devino *fundamentum* de todo lo existente y, más aún, cuando la imagen dejó de ser *lo otro*, *lo distinto*,²²³ para

²²¹ En el capítulo anterior desarrollé extensamente los vínculos de la fotografía con lo real y me detuve sobre el problema de la *mímesis* en la concepción que Dubois desarrolla sobre la iconicidad fotográfica. En este caso me interesa solo aclarar, siguiendo nuevamente a Tatarkiewicz, que la *mímesis* en esta tradición antigua no se equipara con la concepción moderna en la medida en que afirmar la “imitación del mundo externo” (2010: 301-303) no equivale a afirmar que ese mundo externo es construido y proyectado por la conciencia humana.

²²² Me refiero en este caso a los estudios sobre la representación y la psicología realizados por E. Gombrich. Si bien su aproximación podría, en última instancia, estar vinculada a una metafísica moderna, el modo en que el autor plantea el problema de la representación a partir de la función y las convenciones propiamente artísticas lo deja, a mi entender, parcialmente de lado de estas discusiones.

²²³ La imagen como *lo otro* y *lo distinto* lo describe detenidamente Jean-Luc Nancy en términos de lo que separa la imagen de la conciencia humana. Nancy sostiene que: “Lo distinto es invisible [...] porque no pertenece al dominio de los objetos, de su percepción y de su uso, sino al de las fuerzas, de sus afectos y de sus transmisiones. La imagen es la evidencia de lo invisible. La imagen no lo hace visible como un objeto: accede a su saber” (2002b: 20). En ese sentido podríamos afirmar que la imagen fotográfica –o mejor, el cuerpo fotográfico– no es eso puesto en frente, sino aquello que expone una forma de ser y hacer propia que escapa, muchas veces, a las capacidades subjetivas; es una fuerza impersonal.

convertirse en lo mismo de sí a partir de una objetivación que acontece en el pensamiento, aquello que René Descartes llamó una *cogitatio*, el meditar, pensar o representar. La consideración de la imagen por parte de Mitchell se acerca por lo tanto a esta concepción de la representación de la mismidad en la medida en que la imagen funciona como una objetivación, una representación de nuestras propias historias, las narrativas de los avatares propiamente humanos que se muestran, construyen o espejan en la conciencia. En tanto invento de la modernidad, la fotografía se ha desarrollado bajo este paradigma de la representación, a pesar de ser considerada como huella, como trazo más que humano. De este modo, si seguimos el planteo de Mitchell y entendemos la fotografía como imagen debemos acordar con el estatuto representacional ontológico de esta.

Por otro lado, las teorías del acto icónico ponen de relieve las condiciones de producción de la imagen y atribuyen al *homo faber* la posibilidad de generar una “diferencia icónica” sustentada en el enmarcar una forma especial, en el reconocer una diferencia estética y en la voluntad creativa (Bredekamp 2017: 16). Esas capacidades, según esta perspectiva, son un atributo de la especie humana y su capacidad de “transformar creaciones de la naturaleza en imágenes y definirlas como una esfera propia” (Bredekamp 2017: 16). Los rastros de la elaboración humana son la condición necesaria y suficiente para poder hablar en términos de imagen. En este mismo horizonte se inscribe la consideración de la fotografía como *imagen-acto*, es decir, la unión indisociable entre producto –la fotografía– y proceso –el acto que la genera–. Philippe Dubois acuñó este concepto siguiendo lo propuesto por Denis Roche (2010: 54). La génesis fotográfica entendida como “la toma”, a la vez que su recepción y difusión, son lo que conforman dicha dimensión procesual que hace al modo constitutivo de la fotografía como una *imagen-acto*. En las palabras del propio Dubois:

Propongo aquí una suerte de síntesis reflexiva sobre los *fundamentos* de la fotografía, tanto sobre *la imagen* como sobre *el acto* que la definen, y sin que se pueda disociar uno de otra. Pues la fotografía [...] no es solo una imagen producida por un acto, es también, ante todo, un verdadero acto icónico “en sí”, es consustancialmente una *imagen acto* (2010: 54).²²⁴

²²⁴ Las cursivas le pertenecen al autor.

El acto que produce la fotografía, su génesis y el proceso son la condición de posibilidad de la fotografía como imagen, y ese acto, antes de su estatuto icónico, es, para este autor, una huella luminosa. La apuesta ontológica que aquí se sostiene pareciera ser entonces la del índice, modelo para el cual la imagen fotográfica pertenece a una categoría signica que está determinada en función de las capacidades interpretativas y de una fenomenología de corte idealista.²²⁵ Son las posibilidades de decodificar e interpretar este tipo de signos lo que en definitiva da lugar a la imagen fotográfica. La idea de la génesis automática de la fotografía como imagen no da, entonces, cuenta de lo que concretamente constituye a este tipo de artefactos, sino que explicita el tipo de acción que la origina y que pertenece al orden de los signos.

Desde la antropología de la imagen, las notas de una consideración de la fotografía como imagen no resultarían sustancialmente distintas a lo propuesto por Mitchell y las apuestas del acto icónico. Al considerar la imagen como una “unidad simbólica”, Hans Belting entiende que esta no es solo un producto de la percepción, sino, sobre todo, el resultado de una simbolización personal o colectiva (Belting 2012: 14). Esta perspectiva sería una suerte de explicitación de la apuesta de Mitchell en la medida en que la imagen no solo remitiría a aquello objetivado por el sujeto pensante, sino que, en definitiva, ésta, por sí misma, sería un concepto antropológico, aquello que definiría la propia condición del *anthropos*. La propuesta de Belting en torno a la imagen es altamente compleja. Supone considerar a la vez las nociones de *medio* y *cuerpo*. Canales y lugares en los cuales se manifiestan las imágenes, éstos varían históricamente y tienen la particularidad de hacer posible la percepción de la imagen. Así, Belting afirma que “el medio, en primer término, nos coloca ante la posibilidad de percibir” (2012: 17) y el cuerpo “es un lugar en el que se crean y se conocen (reconocen) imágenes” (2012: 72). La dimensión corporal que permite topologizar a las imágenes, ubicarlas en algún lugar, tiene la particularidad, en el caso de Belting, de estar connotada por los caracteres de un cuerpo propiamente humano, un cuerpo que posee una conciencia. Pero ¿qué pasaría si ese cuerpo no es el lugar humano para las imágenes sino el cuerpo material de los propios objetos fotográficos? La fotografía no como imagen sino como cuerpo.²²⁶ ¿Acaso sería posible

²²⁵ Es el caso, por ejemplo, de la filosofía de autores como Edmund Husserl en *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1962).

²²⁶ Esta pregunta que reversiona la formulación de Belting acerca del cuerpo se puede encontrar en trabajos de Gabriela Siracusano desarrollados desde 2004 y enmarcados en el proyecto PICT 2007, CÓD. 1556: “Arte, Ciencia y Tecnología. Cuerpo, materia y sacralidad en la talla policromada del Virreinato del Perú (siglos XVI-XVIII)”. Dir: Dra. Gabriela Siracusano.

no considerar más a la fotografía una imagen sino –además– un cuerpo atravesado por tensiones, energías y movimientos materiales?

En la primera parte de su libro sobre conservación de colecciones fotográficas, Bertrand Lavédrine señala que “las fotografías son objetos compuestos que constan de varias capas, cada una de las cuales tiene una función diferente”²²⁷ (2003: 3). De esta afirmación se desprende una idea radical que, en primer lugar, aleja a la fotografía de la imagen y, en segundo lugar, la considera como objeto compuesto. Pero ¿qué quiere decir que sea un objeto compuesto? ¿qué significa esta afirmación si la contrastamos con el *fundamentum* de la fotografía como registro, trazo, huella, ícono o símbolo?

Alejada de una consideración de la fotografía sólo como imagen²²⁸ la idea de las fotografías como objetos compuestos nos permite advertir la profundidad y la espesura material que constituye a estos artefactos. Una profundidad que se hace evidente en las muestras estratigráficas de las cuales ya se ha hablado en esta pesquisa. Se trata de muestras que evidencian la estructura compleja que constituye a un cuerpo como el fotográfico. Tomemos por caso la muestra estratigráfica de una Polaroid (**Fig. 1**). La fotografía instantánea quizá consista en una de las estructuras más complejas para pensar en términos materiales la superposición de capas o láminas en la fotografía del siglo XX. Compuesta aproximadamente por 12 capas, apenas perceptibles a la vista microscópica, esta estratigrafía nos muestra de abajo hacia arriba una base negativa de plástico que se ve en color negro, una amplia estructura intermedia compuesta por reveladores de tintes cian, magenta y amarillo que, a su vez, están intercaladas por diminutas capas e intercapas compuestas por emulsiones de gelatina de plata sensibles cada una a una luz de color aditivo: rojo, verde o azul. La estructura final que vemos en la muestra da cuenta de un proceso sustractivo de color a la luz blanca que advertimos en esas zonas de color amarillo, magenta y cian de la muestra. En la parte superior el color blanco corresponde a la capa formadora de la imagen –aquella superficie que vemos al tener una Polaroid en

²²⁷ La traducción es propia. Cito en idioma original: “Photographs are composite objects consisting of several layers, each of which has a different function” (Lavédrine 2003: 3).

²²⁸ La tradición con la que discuto el estatuto de la fotografía como imagen es sin duda la que han instalado los estudios en cultura visual, estudios visuales y la antropología de la imagen, así como también ciertas tradiciones de la historia del arte desde la iconología de Panofsky hasta la historia cultural. Podría trazarse otra genealogía en la cual, siguiendo en parte la tradición de Lucrecio y la concepción del *phantasma*, la imagen no se inscribiría en el orden de la representación sino en un orden vital y cósmico. El pensamiento de Aby Warburg, ciertas consideraciones de la imagen de Didi-Huberman, así como también algunas aproximaciones en la escena latinoamericana contemporánea como las de Germán Prósperi y su consideración de la máquina óptica irían en esta dirección.

nuestras manos—, una fina capa intermedia de ácido polimérico y, en color negro en la parte superior, una capa de plástico transparente. A partir de esta superposición material visible en la muestra estratigráfica es que se hace posible constatar, a simple vista la existencia de una profundidad material de la fotografía compuesta por diversos agentes como el polietileno de la base y la superficie, la gelatina y los colorantes. Pero más allá de esa profundidad y espesura ya señaladas, lo que me interesa resaltar ahora es la dimensión corpórea que hace a todo artefacto fotográfico: lo que Jean-Luc Nancy entiende como el pesaje de una materia, de su masa, de su pulpa, de su grano, de su dilatación, de su molécula, de su cuidado, de su fibra, de su volumen, de su concreción, de su cristalización (2016: 71). Proponer una ontología material de la fotografía supone poner de relieve las interconexiones físicas que acontecen en los objetos fotográficos. Esto demanda pensar a las fotografías como “fuerzas situadas y tensadas unas con otras”, tal como Nancy entiende un cuerpo. Se trata de un juego de diferencias, contrastes, resistencias, capturas, penetraciones, repulsiones, densidades, pesos y medidas (Nancy 2016: 109). En el capítulo dos señalamos la lógica experimental que constituía los agenciamientos químicos y la alteración de los soportes en el caso de las Polaroids de Hugo Gez (**Fig. 2**). Estos artefactos, que entendimos como sublimes en función de lo ilimitado de la materia que comienza en el borde externo del soporte plástico pero que nunca termina (Nancy 2016: 129), son, precisamente, los que permiten evidenciar el cuerpo fotográfico, aquella extrañeza material que es el ser de la existencia fotográfica.

El proceso por transferencia de difusión de color, lo que entendimos como fotografía instantánea para las fotos de Gez, es el resultado de un procedimiento de sustracción y de formación de “imagen” a partir de la superposición de capas separadas de polietileno, papel, barita, capa ácida polimérica, capa de temporización y capa receptora polimérica. Cada una de estas capas ensambladas, superpuestas y penetradas entre sí responden a reacciones diversas, a tensiones que las alteran y transforman como en el caso de la plata sensible a la luz de color aditivo (**Fig. 3**). Por medio de una composición que se aleja de la acción humana y de la voluntad del artista, a la vez que, de la simple génesis o acto de la toma, estas capas se exponen copiosamente sobre una superficie aparentemente plana y lisa, pero que es rugosa, profusa y profunda en su consistencia. Se trata de la reunión de una serie de elementos heterogéneos que escapan a la organización y al plan de una poética razonada, medida y calculada por una conciencia. Las Polaroids de Gez devienen por este motivo en un cuerpo compuesto por múltiples capas; un ensamblaje de elementos y movimientos que se consolidan y se

disuelven, se transforman y se alteran en su vínculo permanente. Las capas del soporte, la barita, el ácido polimérico y demás sustancias se traman por medio de flujos de intensidad, fluidos y fibras en un *continuum* en el cual también se articulan conjunciones de afectos y sensibilidades (Deleuze y Guattari 2015: 166). El proceso de la fotografía instantánea aquí señalado permite ver cierta insuficiencia del estatuto de la imagen para dar cuenta del anudamiento material que tiene lugar en las superficies de Gez. Los acoplamientos químicos entrelazados con redes de significaciones se extienden por redes materiales y significantes a partir de las cuales se fracturan los convencionales sentidos fotográficos. Ya no se trata de reproducciones, índices o penetraciones solamente electromagnéticas, sino de la aleatoriedad²²⁹ de un encuentro fortuito de materias, procedimientos y discursos amalgamados en la corporalidad fotográfica.

Los materiales fotográficos parecieran por eso estar siempre expuestos sobre la superficie, sobre la piel porosa y aparentemente impenetrable de los cuerpos fotográficos. Esto se evidencia en las distintas capas que señalan las fotomicrografías de las secciones fotográficas (**Figs. 4 y 5**), una amalgama de elementos en movimiento constante y de compenetración de *partes extra partes* espaciadas sin elemento dominante o, como afirma Nancy, “sin Sujeto de su destino, teniendo lugar solamente como un prodigioso *tropel* de cuerpos” (2016: 33).²³⁰ Enredadas en eso que vemos planamente como las fotografías instantáneas, los cuerpos de las Polaroid están en realidad conformados por densidades materiales que ocupan un lugar, y esto es, concretamente, lo que hace de la fotografía un cuerpo antes que una imagen destinada a convertirse en *objectum* puesto enfrente a partir de la lógica de la representación. Las fotografías son, por lo tanto, cuerpos en su sentido más literal, en su sentido material y factico. Entenderlas como cuerpos remite al hecho de que estos artefactos están expuestos, pero no para estar *ante* la vista de alguien, sino que, como afirma Nancy, la exposición de los cuerpos es el ser mismo, es decir, su forma de existir.

²²⁹ En relación con esta idea de lo aleatorio que acontece sobre la superficie, si bien remite a la teoría atomista de Demócrito, me interesa recuperar en este caso la lectura y la propuesta de un materialismo del encuentro que formula Louis Althusser. La materialidad fotográfica siempre opera de modo imprevisible. En función de esto las palabras de Althusser resuenan cuando afirma, en relación con la teoría de los átomos de Epicuro, que: “El *clinamen* es una *desviación* infinitesimal, «lo más pequeña posible», que tiene lugar «no se sabe dónde ni cuándo ni cómo», y que hace que un átomo «se desvíe» de su caída en picado en el vacío y, rompiendo de manera casi nula el paralelismo en un punto, provoque *un encuentro* una carambola y el nacimiento de un mundo, es decir, del agregado de átomos que provocan en cadena la primera desviación y el primer encuentro” (2002: 33).

²³⁰ Las cursivas pertenecen al autor.

De la afirmación de un cuerpo fotográfico, cuerpo que podríamos entender como una encarnación técnico-natural (Haraway 2019a: 39), se desprende una lógica no representativa, sino generativa y creativa de actores materiales, tal como lo indiqué en capítulos anteriores. Son, en el caso de las Polaroids, el polietileno, el sulfato de bario y el ácido polimérico, ya constituidos como materiales fotográficos —es decir, transidos por la discursividad de la técnica y de la tradición histórica de este proceso—, los constructores activos de las fotografías experimentales de Gez. Su constitución material viene así de la mano de los atravesamientos técnicos que hacen a las fotografías: lo que Vilém Flusser comprendió como la incidencia de aparatos y de textos científicos aplicados sobre la materia (2014: 19). Los materiales fotográficos son por este motivo los generadores de estos cuerpos fotográficos, son el eje fundamental del aparato de construcción corporal en las fotografías y de la determinación sensible que estos objetos expresan. De este modo resulta posible afirmar la autonomía de lo sensible fotográfico, es decir, la autonomía de estos cuerpos con respecto a la lógica representacional en la cual la fotografía sería esa imagen puesta frente al sujeto. En los términos propuestos por Emanuele Coccia se hace posible pensar también que la propiedad sensible de los cuerpos fotográficos “—o sea, de todo lo que habita y vive en el espacio medial —es su autonomía simultánea de sujeto y objeto” (2011: 61).

En tanto cuerpos, las fotografías permiten atender a un modo de producción del medio que no responde al hacer humano, sino a la eficacia y capacidad productiva de los compuestos que hacen a procesos como el instantáneo: la capacidad de los reveladores de colorantes de actuar a la vez como reveladores y como tinte formador de imágenes, la eficacia de los espaciadores de funcionar como una barrera que evita las interacciones de los reveladores durante el procesamiento, la fuerza de los rodillos de la cámara para romper la vaina y diseminar los reactivos entre las distintas hojas, negativa y positiva. Si reparamos entonces en el denso cuerpo que constituye las Polaroid, entendemos que antes que ser imágenes las fotografías, vistas desde su dimensión material, develan otra ontología no antrópica de la corporalidad que las hace posibles. Señalan que “nuestras miles de imágenes nos muestran miles de cuerpos” (Nancy 2016: 31). El espaciamiento de estos cuerpos fotográficos permite atender a la agencia propia de los componentes y elementos químicos y físicos que hacen a cada cuerpo fotográfico, un cuerpo artefactual, ensamblado e intervenido que señala no el produccionismo, que ha caracterizado nuestra consideración de las fotografías como imágenes hechas por y para el existente humano,

sino la *interferencia*²³¹ que las fotografías generan al no ser imágenes reflejadas. Es aquí que los casos del experimentalismo y el abstraccionismo fotográfico resultan fundamentales, no para señalar que estos son los únicos pensables como cuerpos fotográficos; sino que patentizan, de modo más explícito al desechar de manera parcial o total la clara referencia, una ontología corporal de la fotografía. De este modo, al retomar a Nancy, podríamos afirmar, desde esta ontología corporal, una relación compleja de los cuerpos fotográficos con la visión, ya que las fotografías son, tal como ha evidenciado la historia, “cómplices de lo visible, de la ostensión y de la extensión que lo visible es” y *comparecen* con lo que ven (2016: 37).

Si partimos de esta premisa de las fotografías como cuerpos que *comparecen*, resulta necesario, pues, repensar el tipo de vínculo o de contacto que las fotografías generan. Al presentarse siempre como cuerpos, es decir, como un proceso que se expone y es evidente en su superficie –su piel–, las fotografías resultan indisociables de su aparecer, de su inscribirse en un tiempo y lugar con otros cuerpos fotográficos y no fotográficos. De este modo el presentarse de las fotografías como un anudamiento de diversos elementos, unido bajo ciertos procedimientos técnicos, es lo que hace al ser social de las fotos, entendiendo lo social como una asociación de agencias diversas que no preexisten, sino que se construyen (Latour 2008: 18) en ese *comparecer* propio de las fotografías en tanto cuerpos.²³² Esto fue justamente lo que intenté señalar con las relecturas de la vanguardia y de las discursividades de la experimentación que se desprendían de una consideración material de los objetos fotográficos analizados en el capítulo dos y tres. Pero ahora me interesa subrayar que lo que permitió formular esas otras formas de pensar la vanguardia fotográfica y la condición experimental no era tanto el marco exterior de los debates sobre estas tendencias artísticas sino el *comparecer* material de los cuerpos fotográficos. Dicho en otros términos, es la presencia física, el aparecer, de las fotografías lo que me permite formular de otro modo los vínculos fotográficos con el ser social, con los debates institucionales e históricos del arte. Por eso es central entender la fotografía más allá de la imagen, circunscribirla a una serie de

²³¹ Esta noción puede ser leída también en el capítulo anterior sobre lo real fotográfico.

²³² Bruno Latour entiende lo social como algo que no preexiste a las asociaciones. Vale la pena recuperar su expresión: “«social» no es un pegamento que pueda arreglar todo, incluyendo lo que otros tipos de pegamento no pueden arreglar; es *lo que* está pegado por muchos *otros* tipos de conectores” (2008: 18).

modos del hacer y del aparecer que escapan a los dictados de la subjetividad proyectada sobre las relaciones sociales y las formas tradicionales de la comunidad.²³³

De este modo de comprensión de las fotografías pareciera desprenderse la posibilidad de un *con-tacto* con éstas que no se rige por el predominio escópico. El régimen de lo visual ha trastocado otros modos vinculares y sensibles que se han visto diezmados en su potencia transformadora y modificadora de las cosas mismas. Es así como otros sentidos han sido privados de constituir maneras expresivas y conceptuales que permitan analizar el estatuto de los objetos fotográficos.²³⁴ La fotografía ha sido por excelencia el modelo visual a partir del cual se desarrollaron el así llamado giro icónico y el advenimiento de los estudios y la cultura visual.²³⁵ La centralidad concedida a la visualidad, no en términos de una pureza fenoménica sino en tanto construcción cultural, resigna la densidad material de los cuerpos fotográficos y circunscribe la *fuerza performativa*, es decir la capacidad de acción de las prácticas y los actos de ver (Brea 2005: 9), a lo propiamente humano.²³⁶ Pero lo que aquí me interesa defender no es la potencia del ver como una construcción cultural que determina el lugar de las fotografías, sino resaltar la propia fuerza performativa de estos cuerpos fotográficos que extienden las posibilidades de la sensibilidad y el modo en como entendemos los sentidos y las formas de actuar de este tipo de cuerpos (fotográficos). El *con-tacto* con estos, su textura, su variabilidad, su densidad, devela la concreción material que hace a estos cuerpos, su alteración con un roce, con un rayo de luz, con un aumento en la temperatura y la humedad.

Cuando desde el punto de vista de la conservación se señala las particularidades del deterioro de los objetos fotográficos, su fragilidad ante cierto tipo de usos y de manipulaciones, queda claro que hay una fisonomía y una anatomía fotográfica que se

²³³ Es muy sugerente la idea de una “perspectiva de la materia” que Guadalupe Lucero la caracteriza “[...] no como espejo donde reencontrar lo humano en la materia sino intentar la perspectiva de una serie de procesos y formas del haber y el hacer en el mundo que escapan fundamentalmente a los modos históricos, temporales y proyectivos del hacer humano” (2017: 150).

²³⁴ El tacto es uno de los sentidos más destacados en ciertas investigaciones históricas sobre fotografías y archivos fotográficos. Ver, por ejemplo, los trabajos de Elizabeth Edwards (2014) y Rose Gillian (2000), entre otros.

²³⁵ W. J. T. Mitchell entiende este giro icónico en términos de un “giro pictorial”. Para este autor “lo que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes (*pictures*) constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual. La imagen ha adquirido un carácter que se sitúa a mitad de camino entre [...] un «paradigma» y una «anomalía», apareciendo como un tema de debate fundamental en las ciencias humanas, del mismo modo que ya lo hizo el lenguaje” (2009: 21).

²³⁶ Para considerar una performatividad no humana y material ver Juliana Robles de la Pava (2021a; 2022c).

entienden en términos de una estructura física y química compleja. Esa anatomía tiene la particularidad de constituirse en una serie de capas superpuestas que se penetran unas a otras y que hacen a la precisión del cuerpo fotográfico siempre variable de acuerdo a sus componentes materiales. Como cuerpo, la fotografía no pareciera expresar una subjetividad o un conjunto de relaciones políticas, económicas o estéticas exteriores a ella, sino que manifiesta esa interconectividad en su propia dimensión corporal. La estructura material de estos cuerpos se entrelaza con sus sentidos que, a su vez, no se siguen de esta dimensión material, sino que ésta los construye (Siracusano 2019).

Recapitemos entonces: la conservación como disciplina señala la dimensión compuesta de las fotografías, la fragilidad de sus componentes que se alteran en función de una determinada situación y condición socio-ambiental. Esta concepción enfatiza la dimensión somática de las fotografías, su constitución corporal intensa y extensa. Se podría decir entonces que es en tanto que cuerpos que las fotografías pueden entenderse como el resultado de una *intra-acción* material que excede la idea de agencias atribuidas a sujetos u objetos para desplegarse en una serie de dinámicas y cambios iterativos (Barad 2007: 178) producidos y autoproducidos de manera inmanente en estos artefactos. Esto no contradice el hecho de que en las fotos opera una dinámica simpoiética en la cual se anudan y tensan, colaborativamente, los compuestos y los elementos químicos constitutivos de estos objetos.

6.2. Multilaminaridad: la estratificación material de las fotografías

Al mencionar la estructura del cuerpo fotográfico como una superposición de capas anudadas y confundidas se desata una manera de comprender las fotografías que desafía la unilaminaridad con la que convencionalmente se ha concebido a estos cuerpos fotográficos. Esta idea de lo “unilaminar” refiere al hecho de que la fotografía está compuesta por una única capa; la capa de lo visible, de la imagen perceptible o de la referencia expuesta en una superficie sensible a la luz. El estatuto de la imagen, asignado a las fotografías, ha declinado también en la idea de que éstas son superficies planas, bidimensionales, lisas y sin ningún tipo de espesor material, tal como se trabajó en capítulos anteriores. Las descripciones de la historia y teoría de la fotografía dejan en claro que es lo que se muestra, como imagen, aquello que se ve, lo que cuenta muchas veces como fotográfico sin atender a la densidad multilaminar que hace a estos cuerpos artefactuales. Un claro ejemplo se puede encontrar en la tradición barthesiana que es quizá

la más explícita en este sentido. Sus nociones de *studium* y de *punctum*, de la codificación y lo no codificado en las fotografías, se expresan en el orden de lo visual. Barthes comenta:

Existe una fotografía de Kertész (1921) que representa un modesto violinista cingaro, ciego, conducido por un chiquillo; ahora bien, lo que yo veo, a través de este “ojo que piensa” y me hace añadir algo a la foto, es la calzada de tierra batida; la rugosidad de esta calzada terrosa me produce la certidumbre de estar en Europa central; percibo el referente (aquí la fotografía se sobrepasa realmente a sí misma: ¿no es acaso la única prueba de su arte? ¿Anularse como *medium*, no ser ya un signo, sino la cosa misma?), reconozco con mi cuerpo entero las aldeas por donde pasé en el curso de antiguos viajes por Hungría y Rumania (2011: 83).

¿A qué refiere esa *cosa misma* que aflora en la fotografía de Kertész para Barthes? ¿Cómo puede anularse el *medium* que justamente involucra el *comparecer* que hace que las fotos existan, incluso para cumplir con las funciones evocativas y rememorativas que tanto movilizan a Barthes en *La chambre claire*? Me interesa discutir este estatuto visual y representacional para pensar las acumulaciones y sedimentaciones materiales de las fotografías.

La multilaminaridad es un término que se suele usar en la conservación de fotografías para referir a las capas sucesivas de materiales, sustancias y componentes que hacen a la estructura de una foto, entendida como cuerpo compuesto. Pero, más que ser un mero término técnico, esta denominación resalta la potencia ontológica que tiene este modo de entendimiento y de vínculo con estos artefactos. El proceso del pliegue, que Deleuze describe en relación con las singularidades propias de las mónadas en la filosofía de Gottfried Leibniz, resulta sugerente, expresivo y preciso para caracterizar las capas que constituyen a los cuerpos fotográficos. Las láminas fotográficas son esos pliegues o inflexiones que constituyen a estos objetos ensamblados. Al entenderlos como micropercepciones, por su condición infinitamente pequeña, Deleuze señala que los pliegues son:

esas pequeñas percepciones oscuras, confusas, componen nuestras macropercepciones, nuestras apercepciones conscientes, claras y distintas: nunca se produciría una percepción consciente si no integrase un conjunto infinito de

pequeñas percepciones que desequilibran la macropercepción precedente y preparan la siguiente (2014: 113).

Este proceso que describe Deleuze explicita lo que acontece con la estructura material de las fotografías. Una secuencia de pliegues en pliegues que terminan haciendo posible aquello con lo cual pareciera conformarse nuestra vista. Es sugestivo, respecto de la imperceptibilidad de los pliegues ante la vista, lo que también formula Lavédrine cuando afirma, en relación con el deterioro de los objetos fotográficos, que:

ver las cosas a simple vista no siempre es suficiente si queremos observar o registrar un cambio sin referencia adecuada para comparar, especialmente si los cambios se producen a lo largo de décadas. La evaluación de los cambios podría requerir medidas físicas no siempre conectadas con la apariencia visual (Lavédrine 2011: 132).

Las láminas fotográficas que conforman este cuerpo natural y técnico desafían, en este sentido, el orden de lo visual y trazan una geografía fotográfica intensa que exige repensar las coordenadas de nuestra sensibilidad humana. No pareciera ser entonces la pulsión de la mirada lo que determina lo sensible fotográfico, sino que éste fenómeno se inscribe en la multilaminaridad de un cuerpo. Hay por lo tanto una profundidad fotográfica tramada por láminas, capas o estratos entrelazados a la manera de una geología material que estructura estos cuerpos compuestos y que escapa, muchas veces, a la vista. De ahí que la multilaminaridad fotográfica sea imperceptible para las condiciones humanas de la observación de estas capas que hacen a la anatomía fotográfica.

Detengámonos un momento en las muestras estratigráficas de las copias cromogénicas ya mencionadas. En una de ellas (**Fig. 4**) se advierten las diferentes capas de gelatina superpuestas que contienen tres colorantes: amarillo en la parte inferior, magenta en la parte intermedia y cian en la parte superior. A la base de estas láminas que tienen un espesor aproximado de 12 micrómetros nos encontramos con una capa blanca de sulfato de bario que recubre la superficie del papel. Sobre ésta se desenvuelve todo un proceso de reducción de los haluros de plata expuestos a la luz y sensibilizados por medio de los colorantes a distintas longitudes de onda del espectro electromagnético. Al tener en cuenta estos elementos en donde se combina la gelatina, el colorante, la luz, el sulfato

de bario y la materia orgánica del soporte se hace posible advertir la complejidad material que hace a un objeto como las copias cromogénicas. Uno por uno estos materiales se disponen por medio de una superposición que condensa y maximiza las propiedades de cada material en una acción conjunta con el resto. Las capas se advierten claramente y se expone la diversidad de elementos como el bario, la gelatina y las fibras de los papeles. De este modo, esta estratigrafía nos arroja un indicio central para la propuesta de esta tesis: la fotografía es un cuerpo multilaminar compuesto por materiales diversos orgánicos e inorgánicos que se superponen en una serie de capas. La morfología de este objeto es variable, si lo analizamos a nivel microscópico, y esto lo corrobora el leve pero observable desplazamiento del sulfato de bario a zonas de la capa de gelatina en la parte superior de la muestra. Con una forma irregular casi ondulante entre capa y capa esta muestra expone una no linealidad, un movimiento o un desplazamiento constante de los compuestos y elementos que ocurre a nivel micro en este tipo de objetos técnicos.

Un caso bastante más complejo en términos de estructura y fisonomía móvil de una copia cromogénica, que a simple vista se presenta como plana y lisa, la encontramos en otra muestra estratigráfica como aquella de la **Fig. 5**. Por medio de una disposición arqueada de los elementos en distintas capas encontramos una estructura compuesta, de abajo hacia arriba, por la base de papel de fibra en un color blanco con manchas grises, una capa de barita, de un color grisáceo y una textura arenosa, una capa triple con la emulsión fotográfica compuesta por tres capas de amarillo, magenta y cian y una última capa con un revestimiento en la parte superior. ¿Qué nos expone esta mirada microscópica de una foto color? y ¿de qué manera su estructura presenta otra forma de comprender y enfrentarnos a los artefactos fotográficos?

Las muestras estratigráficas hasta ahora comentadas permiten evidenciar la lógica laminar que anida en todo artefacto fotográfico. Se trata de una superposición de capas que por momentos se confunden, como sucede en esta muestra estratigráfica en la zona de la capa cromática (**Fig. 5**). Los pliegues son entonces aquí esas zonas de variabilidad y cambio que luego conforman la foto final ensamblada que vemos en la muestra a través de un corte transversal.

A partir de esto es que se puede decir que la constitución sensible de los cuerpos fotográficos se da por medio de las diferencias intensivas que caracterizan cada uno de los materiales fotográficos. Esas diferencias entre las distintas partes del cuerpo fotográfico no solo traducen un determinado tipo de material y composición, como sería el caso de la plata en las gelatinas de plata o la plata reducida en las copias cromogénicas,

sino cierto momento del procedimiento fotográfico, generan efectos sobre la superficie y alteran la composición y el aspecto de estos cuerpos. Esto se hace patente en una foto magnificada 500 micrómetros de la superficie de una copia color (**Fig. 6**). En vez de presentarse como un plano liso, continuo e invariable, se hace evidente a la vista de esta superficie cómo hay zonas iluminadas y zonas oscuras, áreas con desgastes y abrasiones, desvanecimiento de los tintes, cambio de color y presencia de manchas. Las variaciones entre estas diferentes capas o láminas posibilitan por lo tanto el cambio de estos objetos y dan lugar a las cualidades fotográficas. Producen los movimientos a los que siempre están sujetos los compuestos fotográficos por sus contactos, sus roces, sus alteraciones ante determinadas situaciones que los afectan: circunstancias de guarda, de exhibición, de manipulación, de circulación, etc. Son justamente estas láminas ensambladas las que posibilitan no solo la constitución del cuerpo fotográfico, tal como lo conocemos y lo reconocemos, sino que esa estructura multilaminar es también el lugar donde se evidencia la ontología relacional que hace a estos artefactos posibles. La diferencia entre los materiales fotográficos, entre la emulsión, los reveladores, los acopladores, los tintes cromogénicos y demás, en el caso de los procesos policromos positivo/negativo en plástico y en papel, es lo que permite la identidad exterior de las fotografías realizadas a partir de esta técnica. Pero lo que estructura al cuerpo fotográfico son, precisamente, las diferencias entre los compuestos y las series heterogéneas que, en su contacto, generan la identidad fotográfica y las semejanzas entre aquellos objetos entendidos, específicamente, como fotografías.

El contacto entre las distintas láminas de la estructura fotográfica, entre las zonas heterogéneas de esta geología medial compuesta por materias orgánicas, inorgánicas y sintéticas, trazan espacios de tensión que pueden ser entendidos como umbrales materiales que se caracterizan por ser ámbitos de incertidumbre no fusionables y saldables unos con otros (Robles de la Pava 2022a). Los estratos fotográficos están interrelacionados dentro de este cuerpo estructurado por una superposición no completamente jerárquica de láminas materiales. Podríamos hablar de una suerte de enredo material que hace a la multilaminaridad de las fotografías, antes que de una fusión plena y totalizadora. Esto es posible afirmarlo en este tipo de artefactos porque en las láminas fotográficas siempre se genera un elemento o un compuesto que altera la estructura general de estos cuerpos. Hongos, amarillamientos, roturas, espejos de plata y toda una serie de elementos intensivos que se multiplican sin solución de continuidad en cada artefacto fotográfico, tal como ya se ha mencionado, generan modificaciones en

estos cuerpos técnicos. Estos elementos, esas nuevas materias o existencias de distinto orden, que alteran la artefactualidad fotográfica, no siempre están presentes, desafían incluso la plena presencia de la visualidad y tienen lugar de acuerdo al movimiento y tránsito de los cuerpos fotográficos en diversos ordenes materiales y significantes.

Las relaciones al interior de la estructura multilaminar de las fotografías son entonces lo que pareciera desafiar la identidad fotográfica y señalan cierta espectralidad matérica que está más allá de una presencia observable en estos cuerpos técnicos.²³⁷ De acuerdo con esto es que podemos formular que esta espectralidad²³⁸ material acecha la constitución de estos cuerpos técnicos, en la medida en que pone en riesgo y amenaza su constitución como imagen referencial y pone en suspenso su identidad como algo claramente definido. Dicho carácter espectral –presente y sin embargo ausente para la vista humana– refiere a una multiplicidad sensible que está vinculada a cada uno de los estratos de las fotografías. Los materiales fotográficos no son por lo tanto unitarios y sólidos, sino que se encuentran habitados, tal como menciona Fabián Ludueña, por una “impureza sensible que la aleja de lo puramente inteligible” (2009: 37). De ahí nuestros obstáculos en poder aprehender la estructura multilaminar de los cuerpos fotográficos en la medida en que esa multiplicidad sensible siempre nos resulta esquiva.

En función de esto, lo que permite afirmar esta multilaminaridad es la existencia de una materialidad fotográfica densamente constituida por diversos elementos y relaciones entre materia, espacio y tiempo que acontecen en la superficie fotográfica. Tal consideración diagrama nuevamente nuestra forma de entender las fotografías ya no como imágenes o documentos, sino como una malla de interconexiones materialmente constituida que solo ha sido notada por la fotoquímica y la conservación fotográfica. La estructura química y física de la fotografía. La interrelación entre la organicidad de ciertos aglutinantes o soportes como la gelatina y la celulosa; o de la inorganicidad de la barita, la plata o la intervención de materias sintéticas como el polietileno, señala las profundas relaciones que estos compuestos fotográficos tienen con órdenes de un sistema

²³⁷ Resulta difícil advertir la complejidad material de los objetos fotográficos a simple vista. Por eso he decidido recurrir en esta tesis a ciertas muestras estratigráficas e imágenes microscópicas que nos permiten acceder a escalas invisibles al ojo humano para señalar dicha estructura de láminas y capas en una foto. Ese carácter espectral de lo material apunta a la idea de un elemento que a pesar de no estar del todo presente, o no siendo del todo visible, altera la constitución de las cosas.

²³⁸ Para pensar el vínculo de la espectralidad con los objetos estéticos ver el prólogo de Fabián Ludueña Romandini al *Pequeño manual de inestética* de Alain Badiou cuyo título es: “Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética transobjetual” (2009: 9-44).

naturotécnico encarnado. Dicha encarnación que no tiene un orden necesariamente previsto, sino que se sedimenta aleatoriamente en el encuentro entre estos compuestos y tradiciones productivas y generativas humanas y no humanas, se expresa a partir de estos estratos expresivos. Hay que distinguir, en este punto, que los estratos o las láminas fotográficas posean, su vez, distintos componentes materiales más pequeños. Por ejemplo, hasta convertirse en la capa de sulfato de bario que se superpone y enlaza con la emulsión, la barita es un mineral perteneciente a la familia de las sales de los ácidos sulfúricos y se encuentra de diversas maneras en la tierra (**Figs. 7-12**). Este elemento inorgánico tiene un sistema cristalino que es transformado, alterado e intervenido para generar el sulfato de bario de uso fotográfico. La barita que recubre los procesos de gelatina de plata es así un ejemplo de cómo estos estratos fotográficos están a su vez compuestos por elementos submoleculares que no se agotan en el tipo de formación que un estrato fotográfico hace con la materia. Los pliegues fotográficos, es decir estas láminas que constituyen el peso de estos cuerpos, su volumen y su densidad implican y complican, a su vez, a estos cuerpos y a nuestro modo de establecer redes vinculares y afectivas con ellos.

En la introducción del reciente libro editado por Tomáš Dvorák y Jussi Parikka, denominado *Photography Off the Scale. Technologies and Theories of the Mass Image* los autores circunscriben el problema de las escalas y su vínculo con la fotografía no en función de la diferencia entre lo grande y lo pequeño, lo abundante o lo escaso, sino en relación con las dinámicas de calificación, posicionamiento y valorización que implican las prácticas materiales y los discursos sobre la cantidad y la medida (2021: 5). Para estos autores la escala en la fotografía no está determinada por una estructura física inmanente al objeto, sino que refiere a un orden de producción masiva de imágenes en el cual la fotografía resulta fundamental para entender la cuantificación de la realidad cultural contemporánea (2021: 14). A diferencia de esta aproximación –que se interesa más en definir a las fotografías como imágenes y en insertarlas en el discurso de la reproducción y la reproductibilidad que caracterizó los debates sobre el medio desde inicios del siglo XX–, considero que una aproximación a las fotografías desde la estructura multilaminar que las conforma, en tanto cuerpo, permite entender el problema de las escalas de otro modo. En este planteo las escalas no tienen que ver solamente con las dinámicas de calificación, posicionamiento y valorización que implican las prácticas materiales y los discursos sobre la cantidad y la medida a nivel de la circulación social, cultural y económica de estos artefactos, sino que sostiene, primeramente, que esas dinámicas

acontecen al interior de las fotografías en la manera en como su estructura multilaminar se ensambla en una red de tensiones, multiplicaciones y diferencias entre estratos. Dicho de otro modo, las escalas que definen lo material, social, económico y cultural en una foto están entreveradas en el propio cuerpo fotográfico. En ese sentido las escalas pueden ser pensadas en esta densa estructura de capas entrelazadas en las cuales se combinan elementos materiales y técnicos. Estos mismos exponen no solo las materialidades mixtas que configuran cada proceso fotográfico –La gelatina DOP, el cromogénico, el instantáneo, etc.– sino también los distintos tipos de acciones, procedimientos y asociaciones que al interior de cada estrato suceden por sus condiciones materiales e históricas.²³⁹

Poner a prueba la constitución multilaminar de los cuerpos fotográficos no es por lo tanto algo que se pueda hacer solamente a partir del estudio de muestras estratigráficas, algo que, en términos técnicos, tranquilizaría nuestra fijación por la evidencia y la claridad, sino que la observación detenida, el contacto corporal entre cuerpos, entre nuestro cuerpos –no solo por medio de la vista– y los cuerpos fotográficos daría cuenta del peso, los ensamblajes, los montajes, el olor que las fotografías tienen y las alteraciones que estos contactos generan a nivel molecular. Cada una de estas dimensiones, que se manifiestan en la constitución material de las fotografías, rehúye al principio de la psicología de la percepción al afirmar que “el todo es siempre *menor* que la suma de sus partes”. Recordemos que una de las máximas de la teoría de la Gestalt afirma que: “el todo es mayor que la suma de sus partes”.²⁴⁰ Timothy Morton denomina a este principio, a esta máxima orientadora, *subcendencia*. En palabras del autor: “las totalidades *subcienden* sus partes, lo que significa que las partes no son solo componentes mecánicos de las totalidades y que puede haber novedad y sorpresa genuinas en el mundo” (2019: 154). La subcendencia permite caracterizar distinto tipo de fenómenos en el caso fotográfico y en la dimensión multilaminar de la que quiero dar cuenta. Esas partes que conforman los pliegues fotográficos jamás quedan contenidas en un todo, que sería la foto, sino que poseen una capacidad de transformar el cuerpo fotográfico. De tal modo cada parte, cada materia y cada capa transforma los estratos de una foto por su propia capacidad de acción, de modificación, de alteración, variación e incluso de destrucción. Este es el caso, por ejemplo, de los papeles fotográficos en donde se da el fenómeno de

²³⁹ Ver los capítulos 2 y 3 de esta tesis.

²⁴⁰ Ver por ejemplo el clásico trabajo de Rudolf Arnheim *Arte y percepción visual* (2008).

oxidación que es el resultado de la alteración de las fibras de celulosa por medio de la acción de la radiación electromagnética o de diversos agentes químicos o biológicos puede llevar a la destrucción de los cuerpos fotográficos. En este caso resulta evidente que las partes fotográficas, como las fibras de los papeles, son determinantes y los distintos estratos cuentan por su capacidad agéntica y no por su inscripción mayor en una totalidad fotográfica.

Si tuviera que reformular en este punto la discusión respecto de lo fotográfico – ampliamente discutida en los capítulos primero, segundo y quinto– afirmarí­a que éste consiste en una dimensión multilaminar de un determinado proceso fotográfico en el cual las partes no se subsumen a una totalidad definitoria. Los cuerpos fotográficos son por eso, se podría decir, siempre parciales. Esto da cuenta, en otras palabras, de que la fotografía siempre subciende a sus pliegues, está supeditada a esas variaciones materiales mínimas o, con otra terminología, a esas microperepciones que atraviesan cada objeto fotográfico. Dicho modo de pensar estos objetos envuelve maneras alternativas de concebir la experiencia con estos artefactos y expone una capacidad de transformar y dislocar lo que comúnmente se entiende como la fotografía en general. Sabine T. Kriebel lo notó claramente cuando señaló que lo central, a la hora de responder a qué es una fotografía, es considerar su fundamental diferencia material, la particularidad de cada proceso y de cada uno de los materiales que lo componen (2007: 4) Esta particularidad hace también a la fragilidad fotográfica, a los riesgos y la finitud constante de estos cuerpos fotográficos aparentemente inagotables en sus técnicas. La misma se debe también a la dinámica propia de las fotografías de estar siempre expuestas. Su fisicalidad acontece en el comparecer y cada una de las partes fotográficas, sus distintas escalas materiales, espaciales y temporales hacen de los cuerpos fotográficos algo del orden de lo frágil.

Por otro lado, un elemento central que se trama en las distintas escalas fotográficas puede ser enunciado, desde esta perspectiva, en términos temporales.²⁴¹ El cambio, las

²⁴¹ La cuestión de las escalas es un tema central de la teoría contemporánea y de los debates sobre el giro ontológico, entre otros. Emmanuel Biset lo menciona claramente en su “Atlas teórico” cuando señala que autores como Timothy Clark o Gabriel Giorgi han mencionado que “el problema por excelencia de la teoría actual se encuentra en las escalas. Con ello, no se trata de señalar que los impactos del ser humano a escala geológica en el planeta (lo que nombra el antropoceno) cambia las escalas desde las cuales se piensa la acción humana, sino que precisamente entra en cuestión la posibilidad misma de escalas. O, si se quiere, es el a priori de una sensibilidad ordenada por el tiempo y el espacio aquello que hay que revisar” (Biset 2022: 9).

alteraciones y las modificaciones de los estratos no son solo una cuestión de composición material y técnica, sino que están enlazados a dimensiones temporales e históricas encarnadas en la misma estructura material de estas láminas. En sus elementos de geología Charles Lyell se pregunta ¿Cuáles son las materias de que se compone la tierra, y de qué manera están dispuestas estas materias? (1838 [2019]: 13) posteriormente afirma:

Éstos son los problemas cuya solución constituye el objeto de la geología, ciencia cuyo nombre deriva del griego *ge*, la tierra, y *logos*, discurso. Semejantes investigaciones parecen, al primer aspecto, referirse exclusivamente al reino mineral o a los diversos terrenos, metales y rocas, que se encuentran bien sea a la superficie de la tierra, o bien a diferentes profundidades. Pero al emprender estas investigaciones se ve bien pronto la necesidad de examinar los cambios sucesivos que se han verificado en el antiguo estado de la superficie y del interior de la tierra, y de las causas que han dado lugar a estos cambios (1838 [2019]: 13).

La definición de la geología que traza Lyell pone en evidencia que en la superficie y en las distintas profundidades de la tierra se encuentran los cambios y las transformaciones que han sufrido las materias que componen esas capas. La estructura multilaminar de las fotografías funciona de la misma manera en una profundidad que, a la vez que material, es histórica. Las escalas inmanentes a los cuerpos fotográficos son también, por eso, temporales. Múltiples temporalidades que se enredan y dan lugar a las transformaciones submoleculares que hacen a los pliegues fotográficos. Al respecto la historia técnica del medio, el desarrollo de los distintos procesos fotográficos y de las distintas técnicas y procedimientos a partir de los cuales se llevan a cabo cada proceso, es fundamental. No siempre existieron los mismos procesos fotográficos. Estos fueron surgiendo y se fueron modificando a medida que las materias fotográficas se vieron alteradas, transformadas o ensambladas con distintos y nuevos elementos (Lavédrine 2003; Pénichon 2013, etc.). La historicidad es por eso también la condición material de existencia de los procesos fotográficos, pero esta historicidad no está determinada en una linealidad secuencial, sino que los tiempos de las materias fotográficas se superponen, fisuran, interrumpen, montan, diversifican, diseminan, bifurcan, retroceden. De este modo, la multilaminaridad fotográfica pareciera señalar que la historicidad de la materia de estos cuerpos no está en un desarrollo evolutivo de procesos que se suceden unos a

otros y que conviven unos con otros –como el cromogénico que inicia aproximadamente en 1935 y el instantáneo en 1963 y ambos conviven (Boadas 2001)–, sino que esta historicidad es un proceso al revés del orden cronológico (Didi-Huberman 2011: 55). Los compuestos que hacen a los estratos fotográficos suponen una regresión en los tiempos de las materias y, en ese sentido, es que son también espectrales.

Los cambios en los estados de las láminas fotográficas patentizan por tanto una convivencia de temporalidades sobre la superficie. Estas transformaciones están en estrecha relación con los vínculos que se establecen entre los distintos cuerpos fotográficos y no fotográficos y con las situaciones en las que las fotografías comparecen, se muestran y se exponen en su propia corporalidad. Todas esas condiciones quedan impresas, son marcas, signatures que alteran materialmente a las fotografías y que quedan dentro de sí, envueltas en el secreto material de las fotografías.

Por eso se podría decir que el tiempo de las fotos no es solo en tiempo de nuestro actual contacto, no es el tiempo de la mirada y tampoco el tiempo de sus condiciones históricas de producción –recordemos que en términos generales la historia de la fotografía intenta dar cuenta de las condiciones históricas, sociales y culturales de producción de un determinado cuerpo fotográfico, condiciones que se dan siempre por sentadas–, sino también la multiplicación de los tiempos que se confunden en la copiosidad de la anatomía fotográfica. Las láminas fotográficas están por eso en una suerte de contorsión temporal permanente; en una no linealidad (DeLanda 2017) en la cual se entrelazan las largas duraciones de los compuestos submoleculares y ciertos estratos con las cortas duraciones de nuestro contacto, de nuestros vínculos diversos con las fotografías tocadas, expuestas, manipuladas, exhibidas etc., etc. Existe, por este motivo, una dinámica fotográfica en su historia. Y las historias de las fotografías no parecieran, desde lo aquí planteado, encontrarse en los itinerarios de cómo un artista/fotógrafo(a) las creó, produjo, generó o todo aquello que una especie de sueño dogmático antrópico suele sostener; así como tampoco la proyección de este sueño sobre las condiciones materiales –en términos sociológicos– dio lugar a estos artefactos, sino que las historias de las fotografías parecieran encontrarse también en los sistemas y las redes de la interacción material que se constituyen multilaminarmente. Es en los estratos fotográficos donde podemos encontrar las modalidades de la abstracción y las lógicas de la experimentación fotográfica, tal como se intentó sostener en los capítulos previos. Es por esto que lo multilaminar no se presenta solo como una condición puramente material, despojada de toda interconexión temporal y significativa, sino que es en ella y a partir de

ella que los cuerpos fotográficos participan de las discursividades y los programas estéticos de la vanguardia y los discursos del arte. Se podría decir entonces que la variabilidad de los tiempos de las materias fotográficas no conduce a una teleología, no hay una finalidad fotográfica que sea algo así como la imagen, la obra, o el artefacto fotográfico, sino que aquello que entendimos como una foto se produce continuamente en esta variabilidad subcendente de los acoples materiales.

Retomemos nuevamente lo dicho hasta ahora: la heterogeneidad y disparidad temporal que hace a un cuerpo fotográfico nos exige volver a considerar la cuestión de las escalas. Las fotografías, como ya se mencionó en el primer apartado, no son solo cosas para ser vistas, sino que son cuerpos que nos tocan, nos penetran, nos alteran y modifican las categorías que hacen posible la apercepción humana de estos artefactos. El tiempo y el espacio se traman de una manera muy particular en el caso de los cuerpos fotográficos y esto es lo que intento describir con la noción de multilaminaridad. Deberíamos, por este motivo, contrastar la concepción de la fotografía como imagen, de la consideración de la fotografía como cuerpo multilaminar que las muestras estratigráficas descriptas ponen de hecho al descubierto. Creo que esta última aproximación hace posible la desjerarquización de la mirada humana sobre la fotografía, del tiempo humano sobre la fotografía y de la topología antrópica que ha ubicado a los objetos fotográficos como imágenes a ser vistas, entendidas e interpretadas por una conciencia. La multilaminaridad fotográfica desafía el paradigma visual de lo fotográfico y propone un acercamiento material en tanto “complejidad multifactorial” (Parikka 2021: 196) de agencias, movimientos y direcciones. Toda esta complejidad y complicación acontece sin embargo en una profundidad que se nos muestra como un borde externo una membrana completamente porosa en la cual la estructura multilaminar se manifiesta y, a la vez, se oculta. Es el lugar del sentido material y, también en cierto aspecto, la suspensión de todo el sentido fotográfico final.

6.3. El borde externo de la fotografía. Re-inscripciones ontológicas del medio

Lo feliz de la imagen reside en que es un límite para lo indefinido. Cerco endeble, que no nos mantiene tanto a distancia de las cosas, como nos preserva de la presión ciega de esta distancia. Por ella, disponemos de esta distancia. Por lo que hay de inflexible en un reflejo, nos creemos dueños de la ausencia convertida en intervalo, y el mismo vacío compacto parece abrirse al esplendor radiante de otra luz. Así, la imagen

cumple una de sus funciones, la de apaciguar, la de humanizar la informe nada que impulsa hacia nosotros el residuo ineliminable del ser. Lo limpia, se lo apropia, lo vuelve amable y puro y nos permite creer, en el corazón de un sueño feliz que el arte autoriza con excesiva frecuencia, que al margen de lo real e inmediatamente de él encontramos una pura felicidad y una satisfacción soberbia, la eternidad transparente de lo irreal

Blanchot, M. *El espacio literario*, 1955

¿Dónde está lo fotográfico? ¿cómo podríamos pensar y entender esta materialidad, esta multilaminaridad y esta condición corporal que hace de las fotografías ensamblajes de materias, antes que cualquier otra cosa? He intentado, a lo largo del recorrido de esta tesis, en el ir y venir de esta escritura, dar cuenta de una ontología material de la fotografía que se trama con la historia de ciertos programas estéticos. Este es el caso de la abstracción y la experimentación que habilitan la formulación de una serie de “nuevos” protocolos de lectura sobre el medio. En este punto quiero dejar en claro que todos los esfuerzos descriptivos y conceptuales han buscado tocar y ser tocados por una dinámica, una energética material que acontece en un lugar, el borde externo de las fotografías.

La fotografía se inscribe, así como un cuerpo en el cual no rige una estricta organicidad o una mecánica que funcione predeterminadamente o previsiblemente en la determinación de estos artefactos compuestos. No hay un elemento rector final, no hay un último fundamento, un *arché* o una esencia fotográfica, una especificidad última que la diferencia de modo radical y contundente de otros cuerpos sensibles. De ahí lo aporético de lo fotográfico –lo que define y a la vez desdefine la fotografía–. Se podría decir también que se trata de una suerte de cuerpo acéfalo, un conjunto de fuerzas que comparten el comparecer, el estar arrojadas, el ser ese límite material que las hace ser fotografías y no otra cosa. Pero ese límite contiene a la multilaminaridad fotográfica, a esa articulación de pliegues sobre pliegues que exige no enunciar la fotografía, en términos genéricos, sino la multiplicidad de las fotografías que acaecen.

El borde externo de las fotografías es entonces su piel, el lugar donde acontece su existencia, donde se manifiestan, donde pesan, donde se resquebrajan, se rompen, se oxidan, se amarillean, se deterioran, donde perecen y se convierten en otra cosa, donde devienen y se vuelven irrepresentables, inefables, ininteligibles y, a la vez, legibles, representables, interpretables, conceptualizables, simbolizables. Todo lo que a la fotografía se refiere, acontece en este límite que es la carnación fotográfica, su latido, su

frecuencia, sus colores y sus texturas. Las fotografías, recordémoslo, no están puestas en frente nuestro, porque no son imagen solamente —en la clave de lectura que aquí propongo—, no están colocadas para ser vistas. Son, por el contrario, aquello que comparece al límite, como afirma Nancy, en tanto que límite. En palabras del autor:

*Los cuerpos no tienen lugar, ni en el discurso, ni en la materia. No habitan ni “el espíritu” ni “el cuerpo”. Tienen lugar al límite, en tanto que límite: límite —borde externo, fractura e intersección del extraño en el continuo del sentido, en el continuo de la materia. Abertura, discreción. Cola y cabeza [...] lo son igualmente: son la discreción misma de los sitios de colocación del sentido, de los momentos del organismo, de los elementos de la materia. Un cuerpo es el lugar que abre, que separa, que espacia falo y céfalo: dándoles lugar a hacer acontecimiento (gozar, sufrir, pensar temblar, llorar, olvidar...) (2016: 18).*²⁴²

El límite fotográfico, la membrana de la piel fotográfica es lo que deshace, justamente, el proceder *arkhico* que nos hace buscar el fundamento de la fotografía. A lo largo de la historia las teorías sobre el medio han intentado señalarlo bajo distintos nombres: el “esto ha sido” (Barthes [2011]); el “índex” (Bazin [1999], Krauss [2009], Schaeffer [2021]) el “acto icónico” (Dubois [2010]); los usos, funciones y discursos (Sekula 1984, Krauss [2009], Tagg 2005, Azoulay 2008); lo “estrictamente fotográfico” (Artencia Linares 2012; Lopes 2016; Costello 2018), etc. Sin embargo, estas aproximaciones comparten, por lo menos, una cosa. El hecho de que hay un elemento o un conjunto de elementos, al menos uno, que hace de la fotografía algo específico. Este impulso esencializador busca la cabeza del cuerpo fotográfico —su esencia y mando— para colocar ahí el sentido. Una idealización propiamente humana que acontece en la conciencia y coloca frente a sí a los cuerpos fotográficos hechos ahora imagen y ubicados en el discurso y la materia objetivada. Pero el borde externo, el límite que es la fotografía, fractura, como dice Nancy, ese impulso. Es la interrupción del extraño —y podríamos decir lo extraño material en el estudio de las fotos— aquello que desacomoda las garantías de la fotografía como imagen, aquello que desafía las concepciones más comunes sobre estos objetos. La piel de los cuerpos fotográficos nos hace, en este punto, volver a Lucrecio. La fractura generada por el borde externo de la fotografía señala que la ontología relacional

²⁴² Las cursivas son del autor.

que la caracteriza no solo acontece ahí, en la superficie, que es a la vez la densidad material, sino también que la fotografía, como el resto de los cuerpos del mundo, técnicos o no técnicos –si acaso los hay–, ponen en jaque las garantías de la subjetividad moderna y su accionar representacional. De ahí que cuando Maurice Blanchot afirma que lo que hace posible a la imagen “es el límite donde se acaba” (2019: 243) su diagnóstico se vuelva tan potente e infalible.

Las fotografías existen en su borde, en su piel, en su superficie y son allí mismo donde se acaban, donde se vuelven imagen. Los cuerpos fotográficos se separan de nuestro contacto y también de nuestra identidad, son lo *distinto*²⁴³ y, en tanto que tal, están apartados de las cosas del mundo como cosas disponibles. La propia constitución material de los cuerpos fotográficos nos resulta así completamente esquivada, porque está retirada del uso, del cálculo, de la forma. Como afirma Nancy, es “distinto de toda representación” (2002b: 11).

La piel fotográfica, la membrana de la superficie, expone por lo tanto su propia intimidad a su manera reservada y discreta. No vemos las fotos como las muestran los cortes estratigráficos, no advertimos, a simple vista, la intimidad de su estructura. El borde externo es entonces ese lugar en el que es posible el contacto y, simultáneamente, la instancia en el que ese contacto, ese tacto, se torna imposible. Estos cuerpos técnicos parecieran así desafiar las pretensiones encadenantes, organizadoras y clasificatorias con las cuales hemos intentado vincularnos con las fotografías. Desafían, en tanto que límite, los impulsos hermenéuticos exhaustivos que hemos construido por medio de la ingeniería metafísica de la modernidad. En el borde externo de las fotografías esta por lo tanto la presión que ejerce el fondo, la profundidad multilaminar, sobre la superficie, el *subjectile* ya varias veces señalado de las fotografías. Este borde pareciera ser, paradójicamente, nuestra llave de acceso o contraseña, y también, el rechazo de toda accesibilidad, de toda inteligibilidad.²⁴⁴ El vacío compacto y lo indefinido que menciona Blanchot. El borde externo de las fotografías no devela plenamente la estructura multilaminar que constituye

²⁴³ Nancy entiende a la imagen como lo distinto en estos términos: “lo distinto siempre es lo heterogéneo, esto es, lo desencadenado – lo inencadenable. Lo que lo distinto transporta cerca de nosotros es su desencadenamiento mismo, que la proximidad no sosiega, permaneciendo así a distancia: justo a la distancia del tacto, es decir, a flor de piel. Se aproxima a través de la distancia, pero es la distancia lo que a lo más cerca aporta. (la *flor* es la parte más fina, la superficie, lo que permanece delante y que solo aflora: toda imagen es *a flor* o es una flor)” (2002b: 12)

²⁴⁴ Vale aquí recordar la concepción del término *Schibboleth* que desarrolla Derrida: “*Schibboleth* no cifra algo, no es solo una cifra y la cifra del poema; es ahora, desde fuera-del-sentido en que se mantiene en la reserva, la cifra *de* la cifra, la manifestación cifrada de la cifra como tal” (2002: 50).

a cada uno de estos cuerpos, pero confirma que esa estructura existe por medio de lo que comparece. En “La imagen– lo distinto” Nancy formula:

La imagen no da su significado: no tiene en ello ningún objeto (o “tema”, como puede uno decirlo del tema de un cuadro), del mismo modo que está desprovista de intención. No es por tanto una representación: la imagen es una huella de lo íntimo y de su pasión (de su moción de su agitación, de su tensión, de su pasividad). No es una huella en el sentido de un tipo o esquema registrado, fijado. Se trata más bien del movimiento de la huella, del impacto que marca la superficie, del levantamiento y la perforación de ésta, de su sustancia (lienzo, hoja, cuero, pasta, arcilla, pigmento, película, piel), su impregnación o su infusión, el enterramiento o el desbordamiento en ella del empuje (2002b: 15).

El borde externo pareciera exponer, siguiendo esta formulación, la sensibilidad fotográfica. Su intimidad y su pasión, no la del artista, fotógrafo, ni la de un marco socio-cultural *a priori*. En esta superficie vemos como la energética material, la moción, agitación, las tensiones y las luchas entre compuestos y discursos acontecen, se levantan y desestabilizan cualquier estatismo fotográfico. Una fotografía no es así la misma de una vez y para siempre, por el contrario, se modifica en este cinetismo constante que la atraviesa.

Podríamos decir, siguiendo este razonamiento, que los cuerpos fotográficos cambian y lo hacen en la carnación que se comprime en la superficie. Estos no son por lo tanto una *presencia* disponible, solamente, a la vista, tal como Mitchell entendía la imagen, sino que son una *presencia intensa*; la concentración de múltiples dinámicas en un conjunto capas entrelazadas; en un ensamblaje material de actores de distinta clase y orden. En función de esto es que resulta posible afirmar que todo ocurre al interior de ese límite que es el cuerpo fotográfico. Siguiendo a Nancy: “su “adentro” no es otro que su “delante”: su contenido ontológico es superficie, exposición, expresión” pero “la superficie, aquí, no es relativa a un espectador ubicado en frente: es el lugar de la concentración en la conveniencia” (2002b: 17). Lejos de entregarse a nuestros sentidos – ya preestablecidos– para ser mirada y aprehendida en los relatos que las fotos cuentan sobre nosotros mismos, el borde externo patentiza una inmanencia fotográfica en la cual el “afuera” yace en el adentro, como ya lo mencioné. No hay un exterior fotográfico que, de forma a la fotografía, sino que las fuerzas compositivas de estos cuerpos se encuentran

al interior de este límite fotográfico. Desde este encuadre resulta posible desandar los pares binarios a partir de los cuales las fotografías han sido pensadas; ficción o realidad, natural o cultural, registro o artificio. Este modelo oposicional resulta ser ineficiente para considerar estos cuerpos técnicos. La pasividad material aparece así como un equívoco que nos ha hecho desconocer la energética que se trama en la estructura multilaminar de estos artefactos fotográficos plegados y desdoblados permanentemente en su interior.

En este punto se hace posible comprender que la fotografía es una presencia real que se manifiesta en esta membrana perforada de su superficie. Se inscribe como una variación singular sobre la totalidad del sentido. De este modo es que el encuentro con estos cuerpos fotográficos desacomoda e irrumpe –como pasa con otros cuerpos del mundo– los encadenamientos significantes con los cuales construimos, como humanos, la referencia. Sobre este borde se hacen posibles las diferencias, se confunden los estratos y se diagrama una imaginación fotográfica material inhumana que pone en jaque los caracteres facultativos y el poder creativo excepcionalmente asignado hacia uno de los actores en esta red de agencias redistribuidas en la materialidad fotográfica. Lo que se manifiesta así en estos objetos es la interconectividad que nos ata a fuerzas y afectos fotográficos por medio de eso real que se expone no como referente, sino como compuesto material en estos cuerpos, tal como se sostuvo en el capítulo anterior.

Después de este recorrido podemos volver a la idea de que el fondo fotográfico es, indudablemente, la materialidad elemental, la ausencia de forma, tal como afirmábamos con Blanchot en la introducción de este trabajo. El límite fotográfico es aquello que nos separa de las fotografías, es lo otro como alejamiento, lo presente como ausente. Prestar atención a la materialidad fotográfica escapa a las categorías comunes con las cuales nos hemos educado a *hablar de y sobre* estos artefactos. Exige la suspensión de la palabra para buscar, nuevamente, qué otro tipo de adjetivos, sustantivos y verbos logran aproximarse a estos cuerpos sin dominarlos mediante la búsqueda del sentido. Las estratigrafías comentadas intentan dar cuenta de ello. Intentan hacer perceptible otra forma de concebir a los artefactos fotográficos, de pensar su estructura y de entender su interrelación material inmanente. No pareciera haber un hermetismo fotográfico, una codificación humana que deba ser develada o descubierta, sino un escondite material que se trama en las entrañas de las fotografías y que puede ser si acaso descrito en función de un conjunto de diferentes regímenes que se acoplan en cada fotografía. El borde externo de la fotografía es por esto el lugar en donde se manifiesta la conexión y la heterogeneidad fotográfica. Sobre éste se generan acciones inesperadas,

desarticulaciones y rearticulaciones que modifican, de modo constante, a los cuerpos fotográficos. Es la actualidad del campo de fuerzas multilaminar que nunca cesa en su dinamismo. Es este mismo borde, esta misma actualidad, la que posibilita que las fotografías sean capturadas bajo la lógica de la imagen y, sin embargo, siempre hay algo de este borde del orden de lo extraño, aquello que no terminamos de entender, de decir, de explicar, de describir cuando estamos en el encuentro con un cuerpo fotográfico.

La oscuridad y la extrañeza de las fotografías abstractas y experimentales esta por lo tanto en esa variación permanente que vemos en sus superficies. Mirarlas es, al mismo tiempo, la imposibilidad de que sean miradas. Como afirmé anteriormente, estos modos generativos de lo fotográfico no descansan en los programas estéticos del experimentalismo y el abstraccionismo, tal como los caracterizó la historia del arte en el siglo XX, sino que son regímenes tramados físicamente por prácticas humanas y extrahumanas en los cuerpos fotográficos monocromos, cromogénicos e instantáneos que fueron caracterizados en capítulos previos. El límite corporal de estos artefactos señala así que no podemos referir a las fotografías solamente como imágenes en las cuales se involucran ideas y modos productivos humanos, sino que, por el contrario, ese borde pone de manifiesto la ausencia de un *autós* o un “sí mismo” que defina la fotografía (Nancy 2016: 15). Pareciera tratarse, más bien, de un *afecto impersonal* que se despliega en estos artefactos. ¿Cómo entonces, de ahora en más, referirnos a las fotografías? ¿cómo describirlas por fuera de la captura y la apropiación? Este recorrido es apenas un primer intento con riesgo de reintroducir, permanentemente, nuestras lógicas demasiado humanas de acercarnos a estos artefactos. Sin embargo, se trata de una apuesta que intenta re-inscribir una ontología del medio desde el prisma de lo material.

Conclusiones

Este capítulo ha intentado precisar las nociones de cuerpo, multilaminaridad y superficie que han ido articulando la propuesta de los capítulos anteriores y que ahora permite delinear de modo más preciso la idea de una ontología material de la fotografía. Como se afirmó en la introducción de esta tesis estos conceptos intentan ensayar una serie de protocolos de lectura que permitan dar cuenta de la dimensión material de las fotografías, los agenciamientos impersonales y su articulación en una serie de casos del abstraccionismo y el experimentalismo estético en fotografía. En una primera instancia intenté contraponer ciertas visiones de la fotografía entendida como imagen con otras que

la entendían como cuerpo. Intenté señalar el presupuesto metafísico que está a la base de las consideraciones de la imagen fotográfica y tantear, recuperando la tradición antigua de Lucrecio y la concepción técnica de la conservación, otra forma de entender las fotografías como algo que escapa al orden representacional.

A causa de entender la fotografía como cuerpo se hizo posible subrayar el debilitamiento de la perspectiva antropocéntrica que ha signado las definiciones de la fotografía como imagen. Esto fue lo que entendí como una expresión inhumana en la fotografía y que permite diagramar otra geografía de lo real fotográfico que tanto ha trasnochado a las teorías sobre el medio tanto en el siglo XIX como en el siglo XX. A su vez, argumenté que los cuerpos fotográficos poseen una anatomía que está conformada por una estructura multilaminar la cual intenté caracterizar a partir de la noción de pliegue que propone Deleuze y que ya había sido comentada en el primer capítulo cuando tracé la aproximación teórica a una Idea fotográfica. La concepción de la multilaminaridad fotográfica proviene de los estudios en conservación y da cuenta de cómo los materiales fotográficos se organizan en una serie de capas enredadas y complicadas sobre un borde externo. Las fotos de muestras estratigráficas intentan dar cuenta de ello. Este fue precisamente el último concepto que desarrollé a partir de la consideración del cuerpo como límite, propuesto por Nancy, e intenté dar cuenta de que todo el ensamblaje material y significativo que hace a las fotografías acontece sobre esa membrana o esa piel fotográfica que es, justamente, su borde. Al afirmar previamente que las fotografías comparecen y que es su existencia, su propia exposición material, lo que las define, manifesté el lugar aporético al que nos enfrentamos con estos cuerpos. Su borde como la posibilidad de decir las fotografías, de mirarlas y, simultáneamente, como el lugar que manifiesta la imposibilidad de que sean dichas o miradas; que escapan muchas veces a la interpretación. Algo que ocurre muy frecuentemente con las fotografías experimentales y abstractas que suelen contravenir el principio del reconocimiento fotográfico.

La condición multilaminar de los cuerpos fotográfico hace a su literalidad; la manifestación de capas superpuestas que desafían la planimetría y la lisura de las fotografías. Estos cuerpos están constituidos por una profundidad estratificada de agenciamientos técnicos, químicos, estéticos y conceptuales tramados en la fisicalidad expuesta de estos artefactos. Considerar esa exterioridad fotográfica es lo que nos permitiría diagramar otras tácticas de *con-tacto*, las cuales habilitan un nuevo pensamiento sobre el universo de las producciones fotográficas. Si el propósito de esta tesis radica en caracterizar el doble gesto de la materialidad fotográfica –como

conceptualización de una ontología material de la fotografía y como modo efectivo de caracterización de la operatoria fotográfica en la generación de sensibilidades y sentidos—apelar al cuerpo y a la multilaminaridad fotográfica resulta determinante. Estas maneras de caracterizar los artefactos fotográficos nos ofrecen por lo tanto no una visión de la mismidad humana que ellas replicarían, por medio de una génesis automática, sino la *alteridad* material que las hace siempre opacas en la exposición de su límite.

Consideraciones finales

Hemos llegado al final de un extenso recorrido que ha intentado plantear la relevancia de la materialidad fotográfica a la hora de considerar una ontología del medio diferente a las consabidas aproximaciones semióticas y constructivistas. En este punto pareciera ser claro el hecho de que las fotografías son artefactos complejos en los cuales se entreveran diversos modos de existencia y agencia. Los seis capítulos transitados en esta tesis han intentado poner de manifiesto un recorrido sinuoso y conceptual desde el cual podemos pensar esta dimensión de lo material, hasta ahora poco comentada para el caso de la fotografía. Más que hacer un recuento o una reconstrucción histórica, intenté barajar las implicancias ontológicas de repensar la constitución material de estos objetos. Al entender –en la propia escritura– los casos analizados como *plataformas de pensamiento*, busqué enunciar y explicitar cómo en las fotografías participan agencias que escapan al control y dominio de lo humano.

Pensar ontológicamente al objeto fotográfico, estudiarlo desde su materialidad para así exponer otro marco epistemológico de acercamiento, es lo que ha movilizado todas estas páginas. He intentado, con toda la dificultad que ello supone en un paradigma humanista aún imperante, poner en un primer plano las agencias materiales, darles su lugar en un discurso que escape a las taxonomías de los manuales de conservación y química para entrar en un diálogo filosófico, estético e histórico del medio. Hacer de la plata, la hidroquinona, la gelatina, el sulfato de bario, los papeles de fibra y de poliéster nuevos protagonistas de un discurso que todavía aguarda ser discutido y confrontado con análisis técnicos y de elementos. Al partir de una intuición de época y atenta a las derivas teóricas del pensamiento contemporáneo, busqué a lo largo de esta investigación pensar lo material como aquella *mallá sensible* que hace de las fotografías, más que imágenes, cuerpos compuestos.

Intentando responder al cuestionamiento central de cómo están hechas las fotografías y qué o quiénes participan en su conformación, busqué hacer patente que las fotos no son solo algo producido por un artista o una conciencia subjetiva, sino que estos artefactos exceden las coordenadas de un subjetivismo imperante en la consideración del medio y, en particular, de la fotografía abstracta y experimental que se emparenta con los discursos del arte. Estos mismos interrogantes me llevaron a poner en evidencia, por medio de la caracterización material de un *corpus* de fotografías abstractas y experimentales, producidos en la Argentina entre 1960 y 2000, que hay una fuerza

generativa y productiva de las propias materias y sus alianzas con las técnicas y los discursos que atraviesan la historia del medio. Esta red que conforma aquello que llamé el ensamblaje material de las fotografías, en el cuarto capítulo, es capaz de producir, organizar y transformar las fotos. De acuerdo con esto, en uno y otro apartado destaqué cómo lo material constituye una suerte de *resto* inclasificable que muchas veces escapa a las divisiones oposicionales del pensamiento estético moderno.

El primer capítulo de este trabajo fue dedicado a leer de otro modo la tradición teórica de la fotografía. Mi interés estuvo en aventurar una lectura material de autores canónicos del medio, como el caso de Bazin, Barthes, Benjamin, Flusser, entre otros. Jugar desde otra perspectiva con estos pensamientos me permitió desandar un prejuicio: aquel que entendía que la materialidad había estado ausente de la teoría fotográfica. Si bien no con el ímpetu, la tesitura y los marcos de referencia que aquí propongo, estos pensadores, junto con otros, tiraron del hilo de lo material en la fotografía, de acuerdo con su propia apuesta ontológica. A partir de este diálogo con la teoría fotográfica desplegué mi propuesta de una *Idea fotográfica* entendida como la determinación material de estos objetos técnicos. En una serie de préstamos tomados del pensamiento de Deleuze y Simondon las nociones de *Idea* y de *individuación* me permitieron reversionar la concepción de *lo fotográfico* y *la fotograficidad* propuesta por diversos autores. Caractericé también la noción de *pliegue* para pensar lo que acontece en una fotografía y destaqué el lugar fundamental de la superficie, una superficie que se eleva y que salta a la vista en su profundidad material.

En el segundo y el tercer capítulo me detuve en los complejos programas del experimentalismo y la abstracción fotográfica en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX. Tal como lo mencioné en la Introducción, estas apuestas estéticas, al desafiar el modelo referencialista dominante en la comprensión del medio fotográfico, abren la posibilidad de pensar de otro modo a este tipo de artefactos técnicos. Propuse considerar que el encuentro con fotografías como las de Roiger, Makarius, Arana, los Pereira, Esteves, Gez, Ostera, entre otros, moviliza una sensibilidad que no se adecúa completamente a los parámetros de caracterización indexical del medio. Es a partir de estos artefactos, de lo que nos muestran y no nos muestran, que emprendí el camino de una caracterización material y significativa de estas fotografías apuntando a proponer una lectura desde lo sublime y lo informe fotográfico.

El cuarto capítulo estuvo dedicado a la técnica y su lugar en la fotografía. Mi objetivo principal se focalizó en dar cuenta de las fotografías como artefactos. En atender

a esa condición en donde las fotografías son cosas fabricadas. Esa cualidad artefactual de estos objetos fotográficos se expuso en función de los ensamblajes y re-ensamblajes que constituyen a estos cuerpos técnicos atravesados, a su vez, por lógicas de productividad extrahumanas, referidas a los propios compuestos materiales. De ahí que, al hablar de los procedimientos y de los modos de hacer en las fotografías, destaqué cómo estos modos no son una cualidad privativa del hacer humano, sino que se comparte con todos aquellos elementos orgánicos, inorgánicos y sintéticos que participan en la fabricación de un objeto fotográfico.

En el quinto capítulo busqué enfrentarme a uno de los temas más transitados y discutidos de la literatura sobre el medio: lo real. Volver a pensar lo real en la fotografía se me impuso como una exigencia a la hora de considerar la ontología del medio. Busqué explicitar que aquello real en la fotografía no es lo que se muestra como imagen o representación, no es un reflejo o una reflexión de lo existente en un *afuera* de la fotografía, sino que apunta a la acción y composición material. Lo real está en esos efectos de diferencia material que hacen su aparición en la superficie fotográfica, lo que Haraway entiende con el término *difracción*. En ese sentido, al hablar de lo real en la fotografía intenté argumentar por qué los artefactos fotográficos exponen una simbiosis ecológica en la cual lo cultural y lo natural dejan de diferenciarse. Propuse que es en esta simbiosis donde se trama la capacidad de figurar y componer las fotografías. Al apuntar entonces a lo literal, lo que se expone en la contundencia material, sostuve que es posible formular una expresión inhumana en este tipo de artefactos. Se trataría de un gesto impersonal que nos conduce, una y otra vez, a la fisicalidad del objeto fotográfico.

Finalmente, el sexto y último capítulo ha intentado explicitar aquella ontología material y relacional que busqué mantener como presupuesto en la escritura de los apartados anteriores. Tener en consideración esto me llevó a caracterizar a la fotografía como un cuerpo, un *soma*, que escapa a la concepción y percepción dominante de la fotografía como imagen. Esto se intentó corroborar con la presentación y caracterización de algunas muestras estratigráficas de copias cromogénicas y polaroids que evidencian la estructura multilaminar de estos artefactos. En la caracterización de las capas del papel, la barita y la gelatina con colorante busqué hacer visible²⁴⁵ lo que hasta el momento me era invisible. Este “traer a la luz” o “exponer científicamente” una fotografía amerita

²⁴⁵ Soy consciente de todas las dificultades y tecnicismo que supone la lectura de una lámina de este tipo y atiendo a los distintos aspectos que se me escapan en su descripción.

todavía un cuestionamiento y una problematización mayor, que escapa a los objetivos de esta tesis y que, considero, involucraría un trabajo interdisciplinario futuro. No obstante, con toda la modestia para la aproximación a este tipo de herramientas científicas y de laboratorio, como son las muestras estratigráficas, creo que poder ver lo que Gabriela Siracusano denominó las entrañas de una imagen o un cuerpo nos permite tener otra percepción de lo que una fotografía puede llegar a ser.

En suma, he intentado que esta tesis contribuya a otro modo de *pensar-con* las fotografías. Sin un estricto modelo teórico o precedente que anticipe una forma de caracterizar la materialidad fotográfica, intenté proponer una práctica de escritura sobre la ontología del medio que sea consciente de su complejidad, sus ausencias y parcialidades. Considero que quizás esta investigación en torno a una categoría anuncie otros regímenes de conocimiento de lo fotográfico en particular, y de lo estético en general. Espero, de este modo, que esta tesis sea un aporte, escrito desde América del Sur, a la teoría fotográfica. Atenta a las fisuras e imponderables que toda empresa tética implica, esta pesquisa ha intentado no solo introducir una serie de repertorios conceptuales hasta el momento no vinculados con el ámbito de lo fotográfico, como es el caso de los nuevos materialismos o el así llamado “giro ontológico”, sino también dar fuerza a la introducción de la discusión postantropocéntrica en el ámbito de la historia y la teoría local del arte. Pensar desde lo material de la fotografía implica, en algún punto, no anticipar sino dejar venir, exceder, en ciertos aspectos, el razonamiento lógico que busca unir, cerrar, explicar y clarificar de la manera más acabada posible qué es la materialidad fotográfica. Este trabajo es un punto de partida –uno más– que espera movilizar futuras investigaciones interesadas en emprender el viaje por las espesuras técnicas que son, en otras palabras, las propias fotografías.

Apéndice de imágenes

Introducción



Fig. 1. Jorge Pereira. *Sin título*. Fotograma, 1967. 22 × 18 cm



Fig. 2. Hugo Gez, *Polaroid*, 1985, Polaroid, 8.8 x 10.7 cm



Fig. 3. Ramón Pereira, Fotograma, 1971

Capítulo 2



Fig. 1. Oscar Bony, posiblemente Fotografía en gelatina de plata, ca. 1970



Fig. 2. María Arana Segura, ca. 1960/70, fotograma

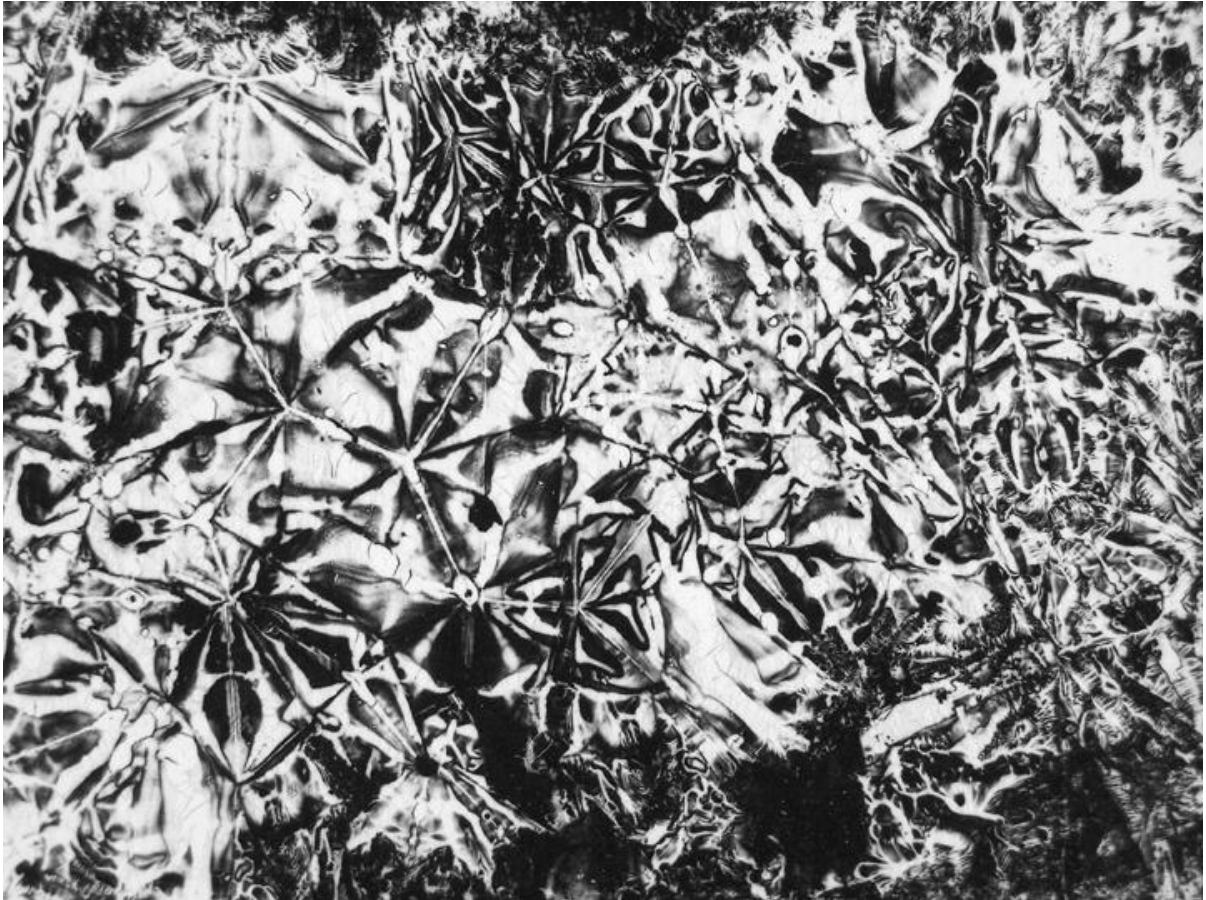


Fig. 3. Ramón Pereira, *Fotograma*, ca. 1970, fotograma



Fig. 4. Jorge Pereira, Fotograma, *serie cosmos*, 1964, fotograma

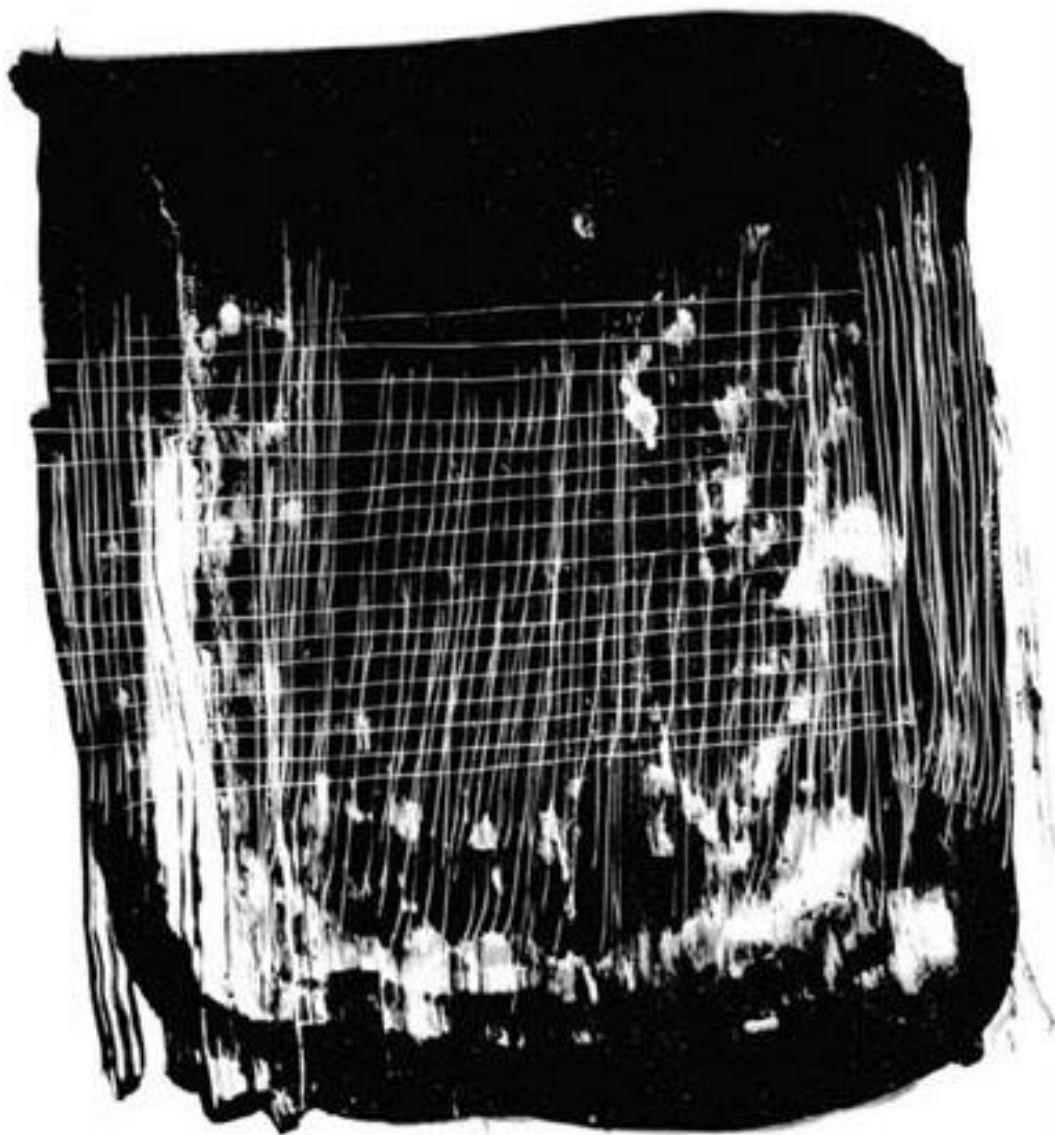
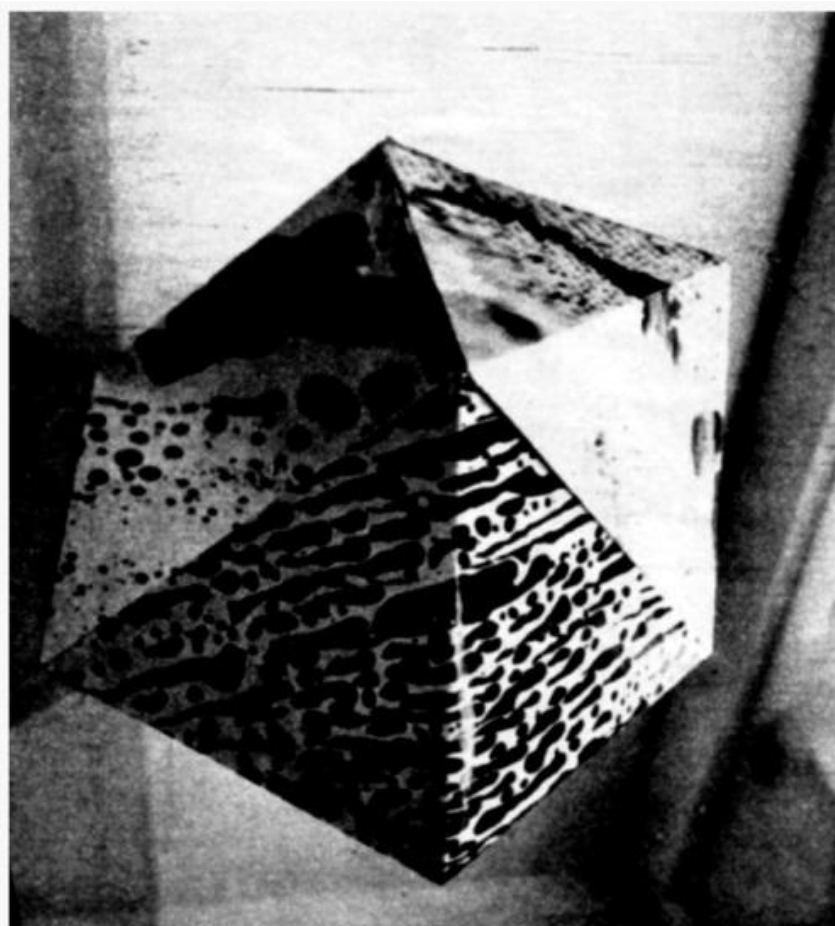
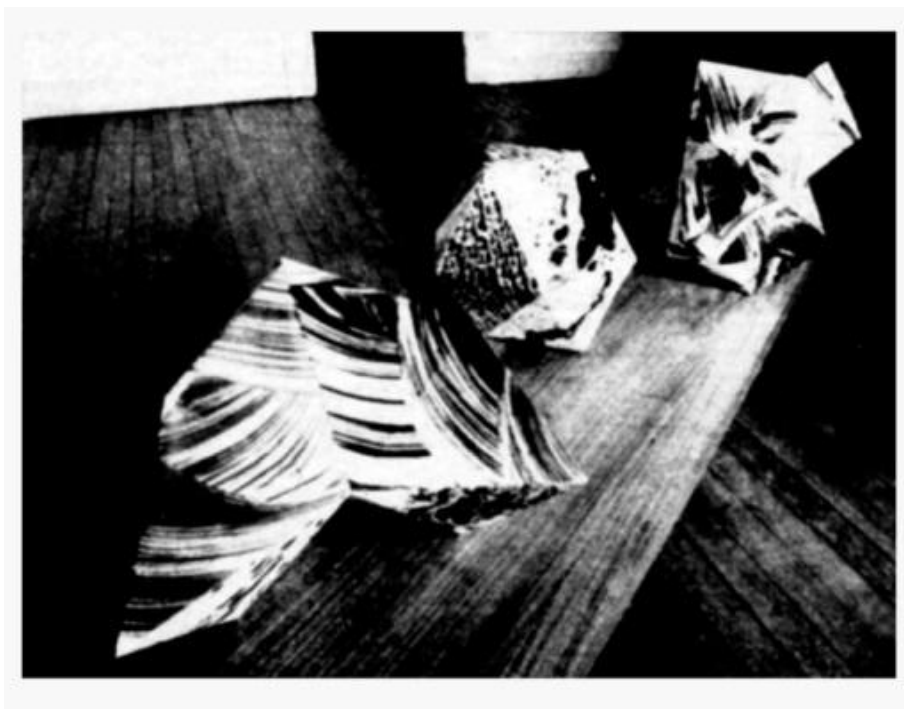


Fig. 5. Héctor “rayo” Puppo, *Sin título*, ca. 1960, fotograma



Figs. 6-7. Ramón Pereira, *foto-esculturas* en Galería Lirolay de Buenos Aires, 1970.
Imagen proporcionada por el artista



Fig. 8. Juan José Esteves, quimigramas, ca. 1980



Fig. 9. Juan José Esteves, quimigramas, ca. 1980



Fig. 10. Juan José Esteves, quimigramas, ca. 1980



Fig. 11. Juan José Esteves, quimigramas, ca. 1980



Fig. 12. Hugo Gez, Polaroids, 1986



Fig. 13. Hugo Gez, Polaroids, 1986



Fig. 14. Hugo Gez, Polaroids, 1986



Fig. 15. Hugo Gez, Polaroids, 1986



Fig. 16. Oscar Bony, *Forma*, 1976, Colección MNBA



Fig. 17. Oscar Bony, *Forma*, 1976, copia cromogénica

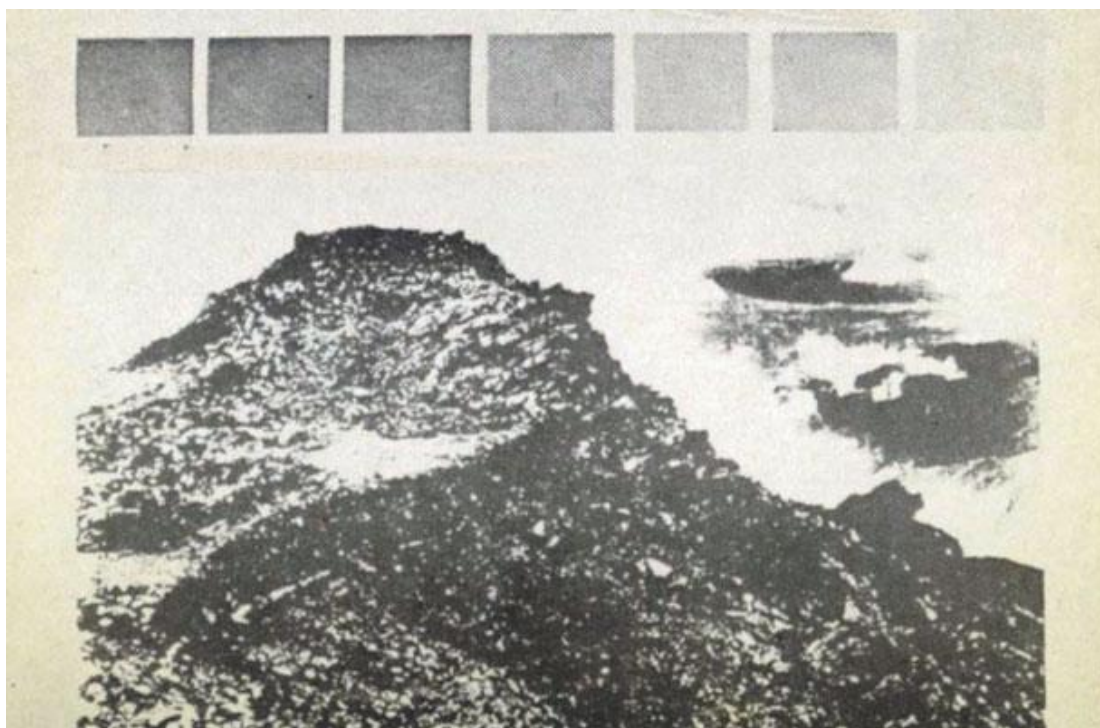


Fig. 18. O. Romberg. *El paisaje como idea (Tucumán), deconstrucción del color.*

Serigrafía sobre papel, 20cm x 30 cm, 1970

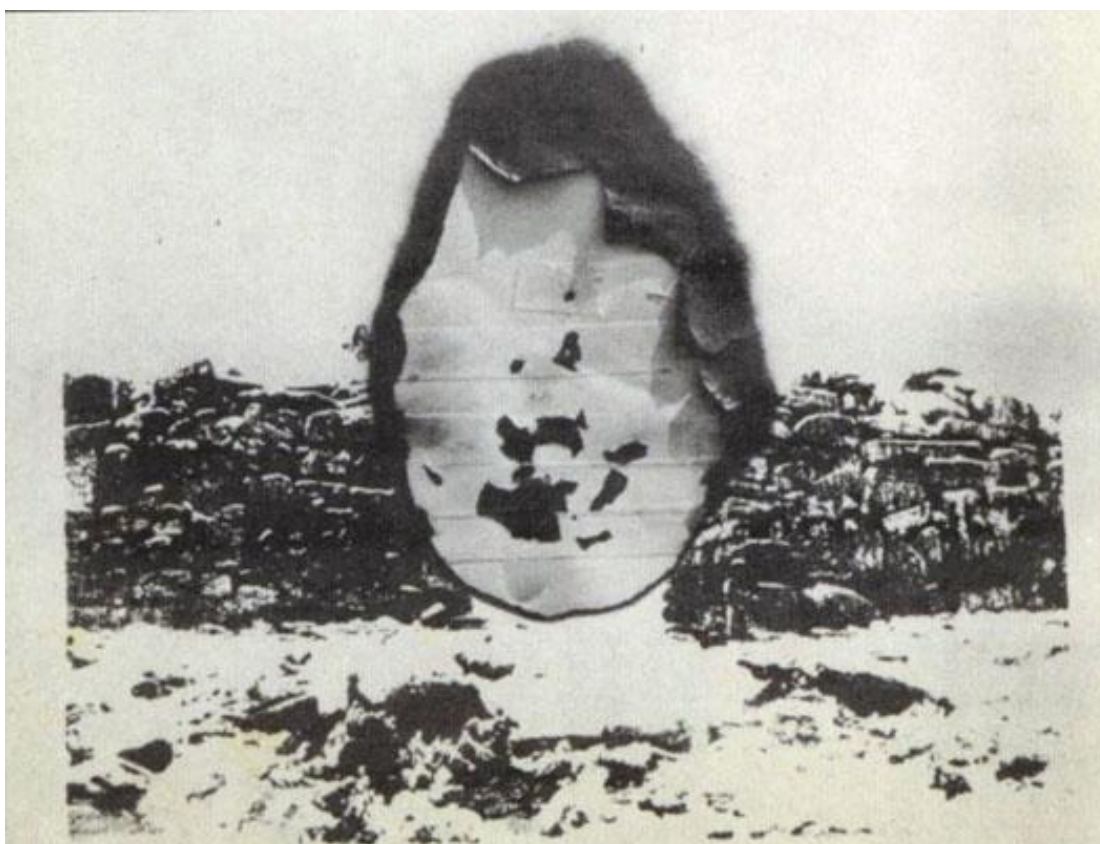


Fig. 19. O. Romberg. *El paisaje como idea, (Tucumán).* Serigrafía sobre papel, 20cm x

30cm, 1970



Fig. 20. J. Aguirre. *Papeles quemados y... otros fuegos*, 1981



Fig. 21. J. Aguirre. *Papeles quemados y... otros fuegos*, 1981

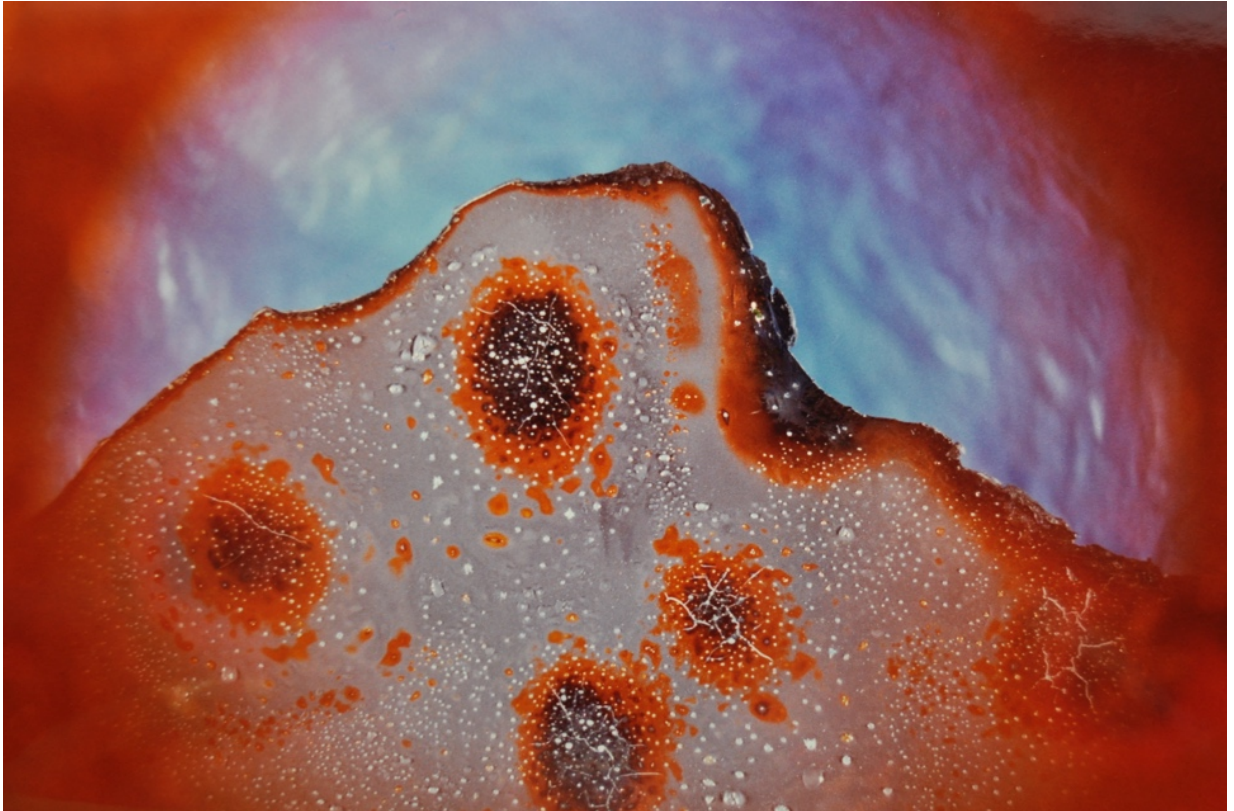


Fig. 22. J. Aguirre. *Papeles quemados y... otros fuegos*, 1981

Capítulo 3



Fig. 1. Sameer_Makarius, *Proyctograma*, ca. 1955, Diapositiva color en estructura metálica entre vidrios



Fig. 2. Sameer Makarius, *Proyctograma 33*, 1953, copiado en cibachrome en 1983, 20 x 25 cm



Fig. 3. Jorge Roiger, *Sin título*, ca1959-62, gelatina de plata 59,2 x 49,3 cm, Colección MAMBA



Fig. 4. Jorge Roiger, *Sin título*, 1962, gelatina de plata 59,2 x 49,3 cm



Fig. 5. Jorge Roiger, *Sin título*, ca. 1959, gelatina de plata 59,2 x 49,3 cm, Colección MAMBA

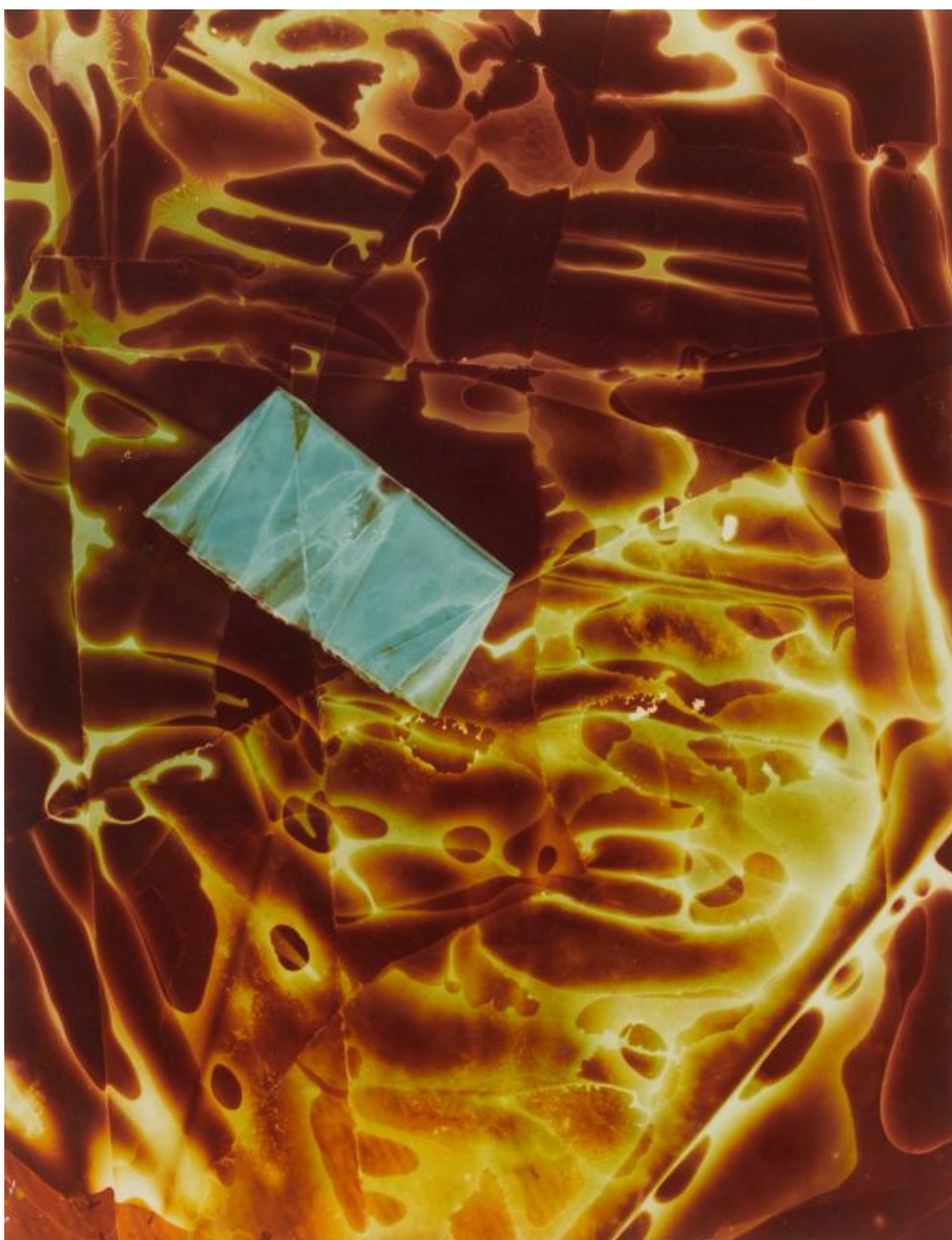


Fig. 6. Sameer Makarius, *Proyctogramas*, ca. 1950, copiado en cibachrome en 1983, 27 x 36 cm



Fig. 7. Sameer Makarius, *Proyctogramas*, ca. 1950, copiado en cibachrome en 1983,
27 x 36 cm



Fig. 8. Hugo Gez, sin título, gelatina de plata, fotos realizadas en el marco del grupo Beta. *Fotografía Universal* 1971



Fig. 9. Hugo Gez, *sín título*, gelatinas de plata, fotos realizadas en el marco del grupo Beta. *Fotografía Universal* 1971

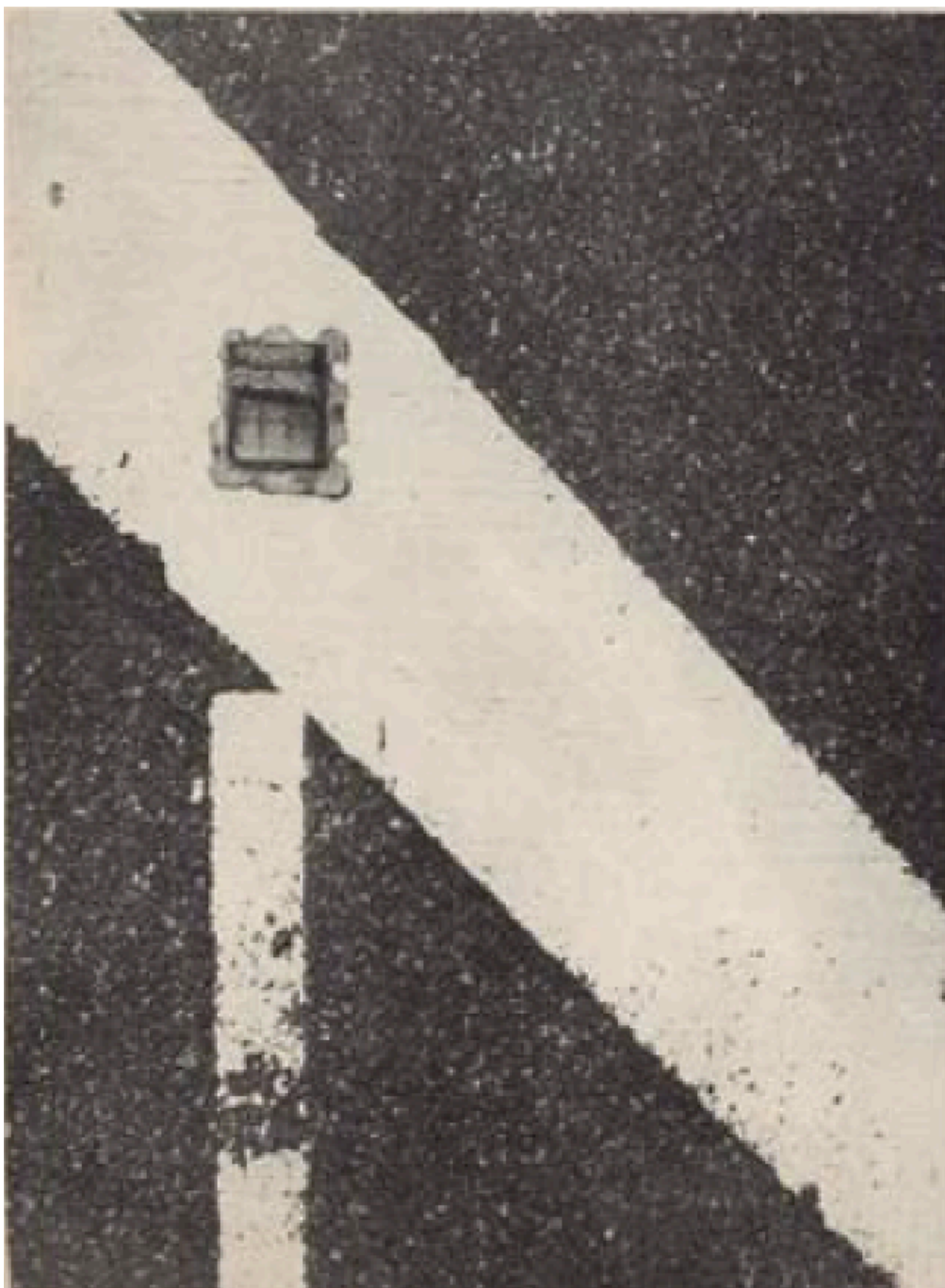


Fig. 10. Hugo Gez, *sín título*, gelatinas de plata, fotos realizadas en el marco del grupo Beta. *Fotografía Universal* 1971



Fig. 11. Andrea Ostera, Sin título V y IV, 1997/1998 – Fotograma sobre película – Plata en gelatina – 200 x 100 cm

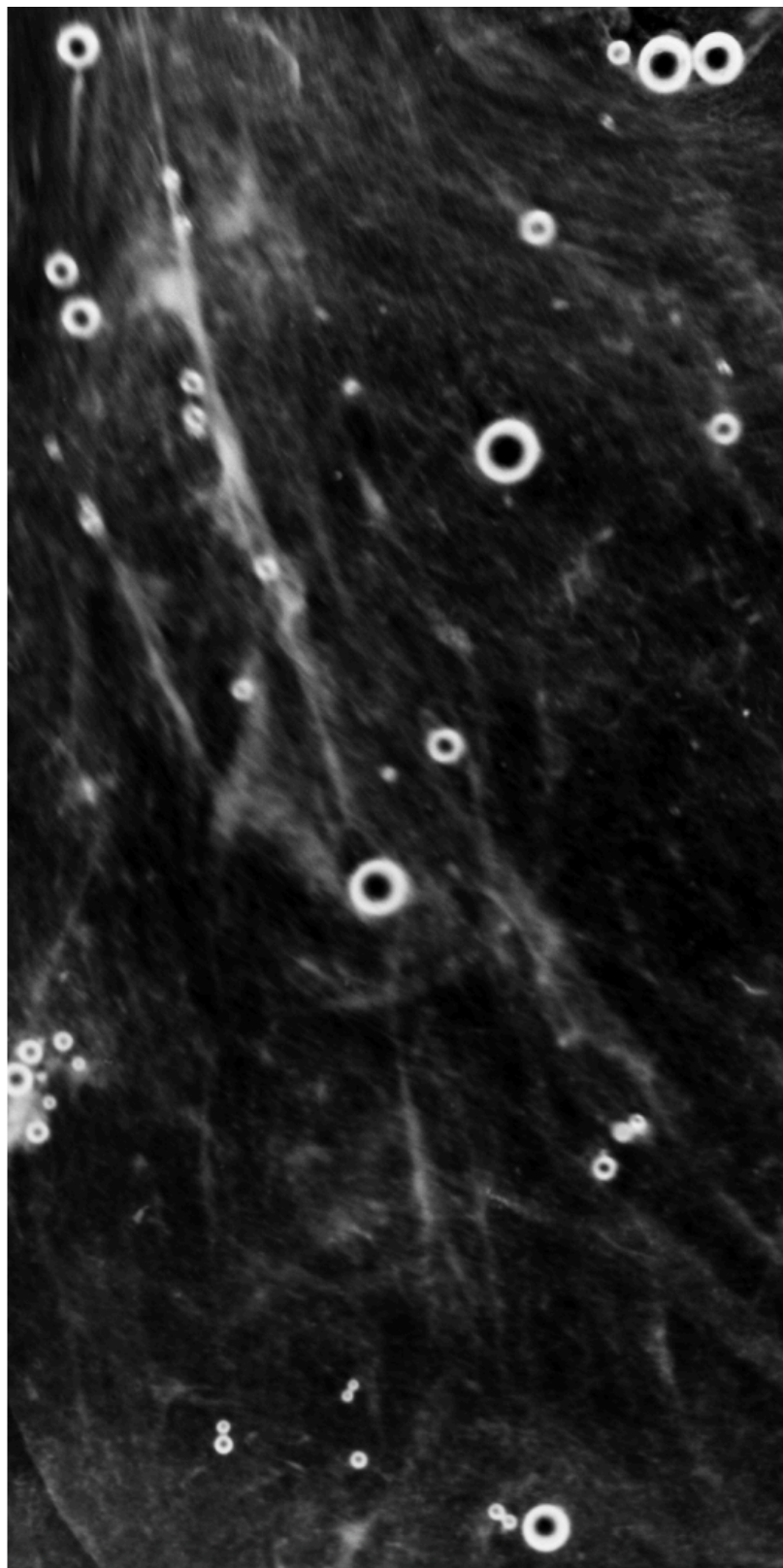


Fig. 12. Andrea Ostera, Sin título V y IV, 1997/1998 – Fotograma sobre película – Plata en gelatina – 200 x 100 cm



Fig. 13. Andrea Ostera. Sin título III y IV, 2000, Fotograma sobre Cibachrome 14 x 14
cm



Fig. 14. Andrea Ostera. Sin título III y IV, 2000, Fotograma sobre Cibachrome 14 x 14 cm

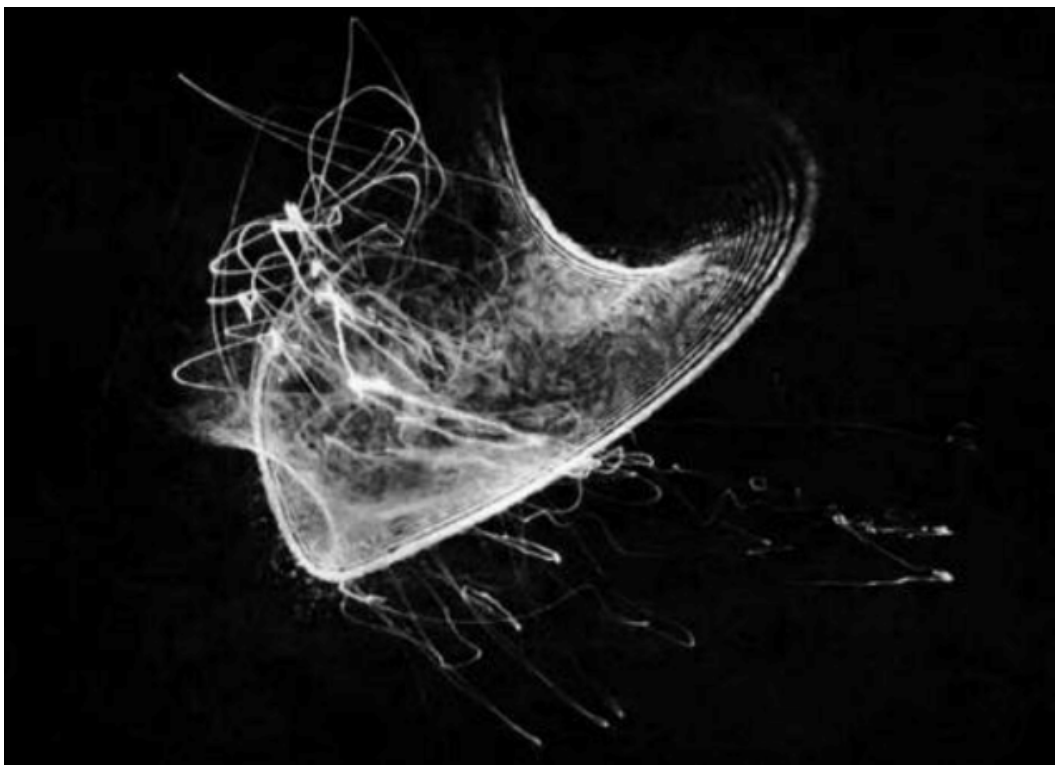


Fig. 15. Gregorio Duvojny. Rayos laser, polarización de la luz, 1971, luminograma

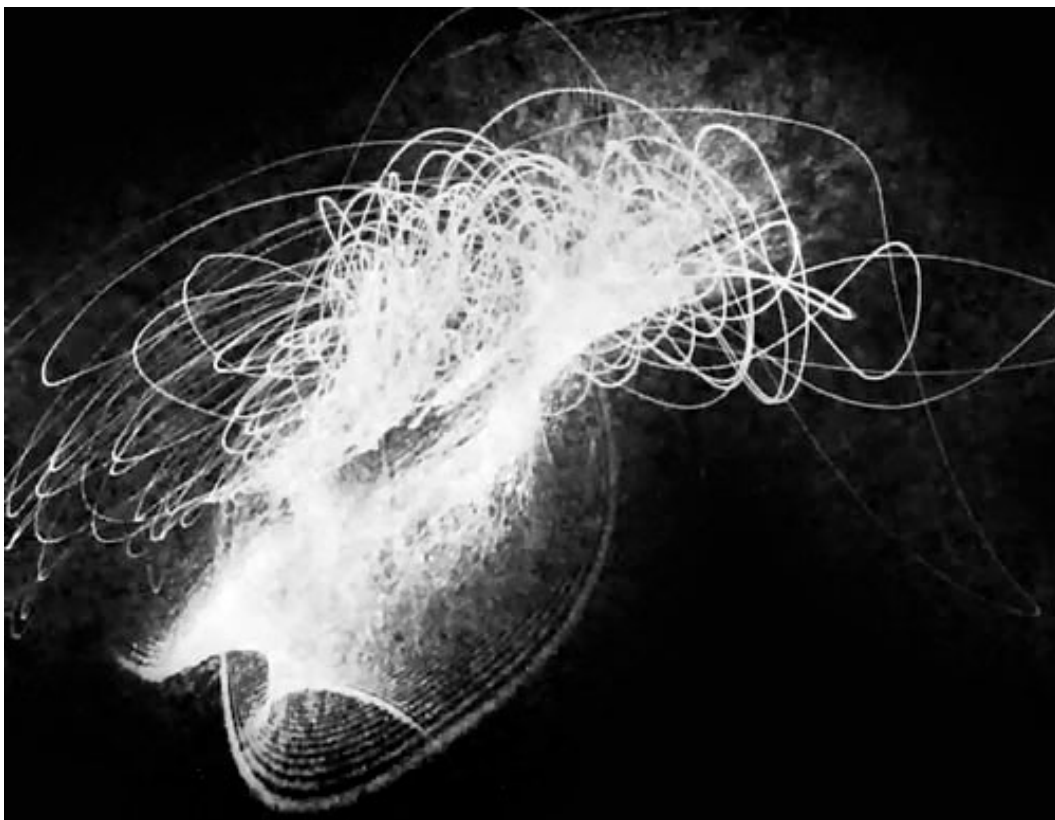


Fig. 16. Gregorio Duvojny. Rayos laser, polarización de la luz, 1971, luminograma



Fig. 17. Gregorio Duvojny. Rayos laser, polarización de la luz, 1971, luminograma



Fig. 18. *FotoMundo*, enero de 1967, No. 2, pp. 126-127

Capítulo 4

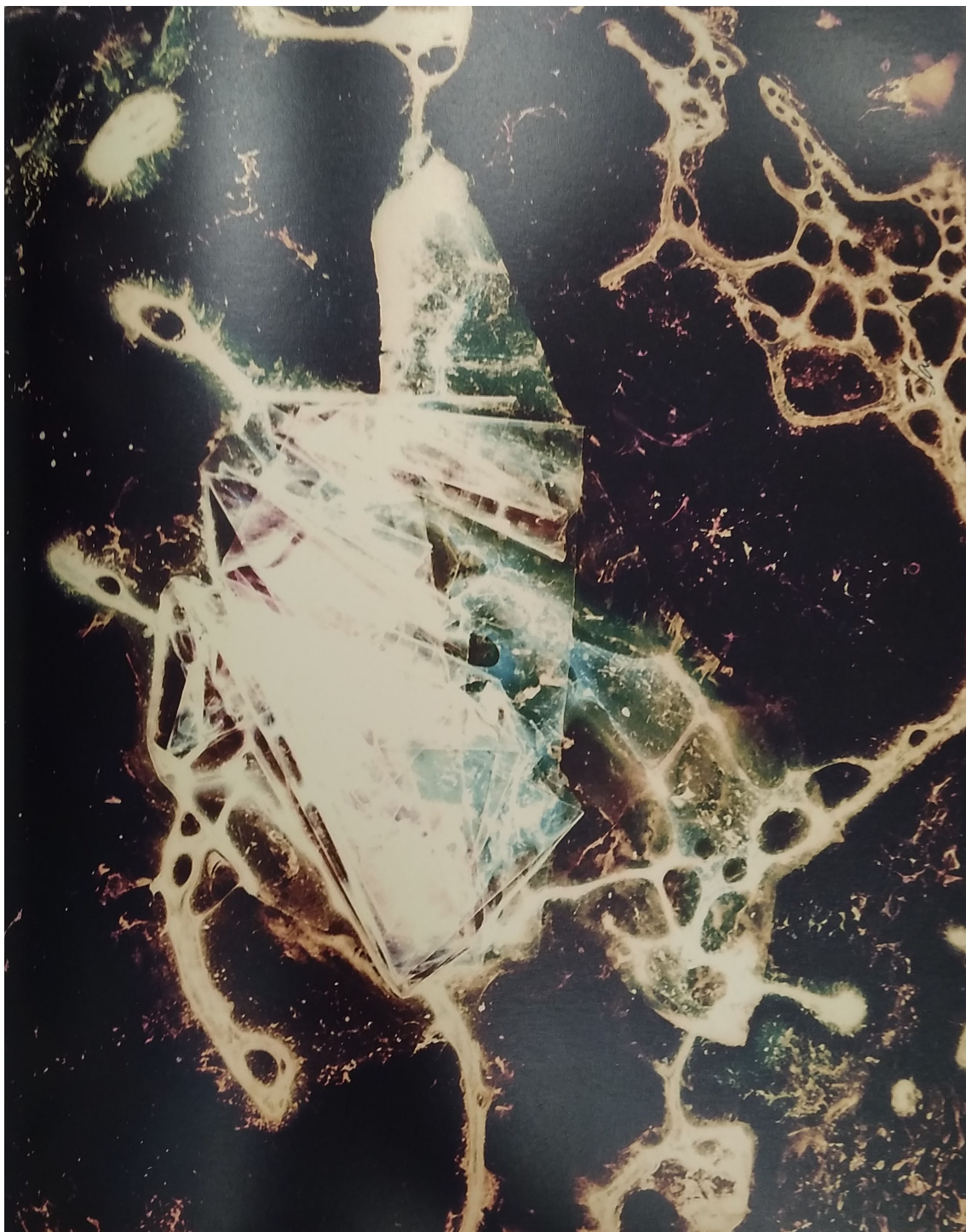


Fig. 1. Saamer Makarius, *Proyectorama 47*, copiado en 1983, 27 x 36 cm

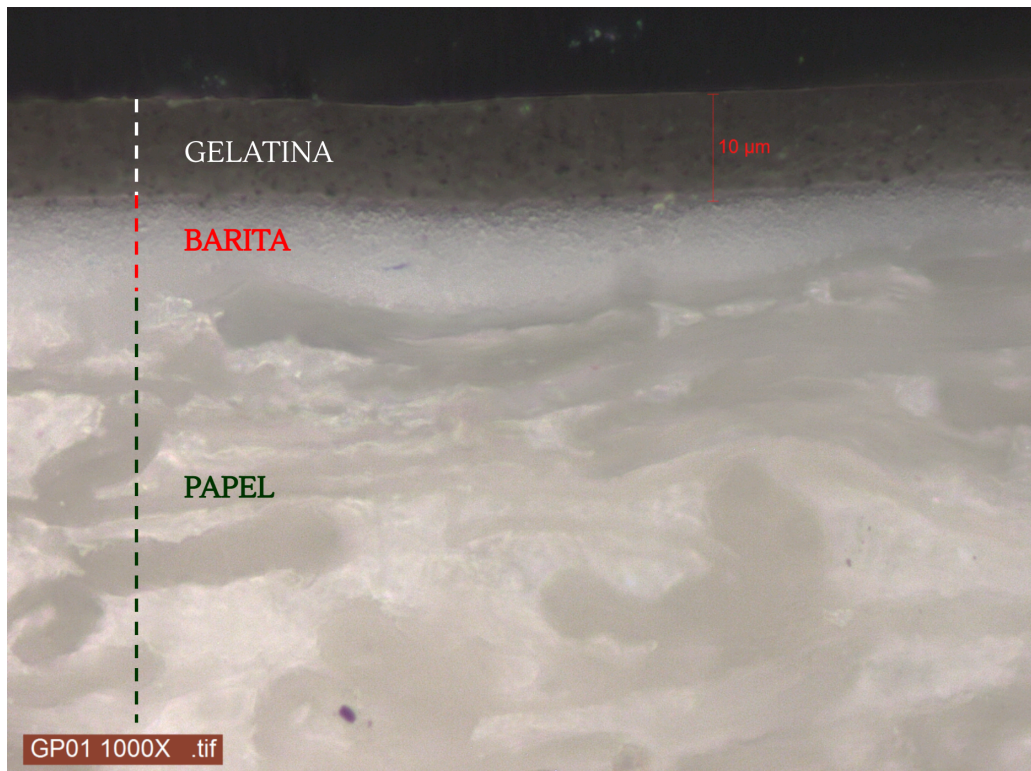


Fig. 2. Micrografía de un corte estratigráfico de una gelatina de plata donde se ven las distintas capas del papel, la barita y la gelatina con plata. Inclusión de muestra, foto e identificación por Milagros Córdova

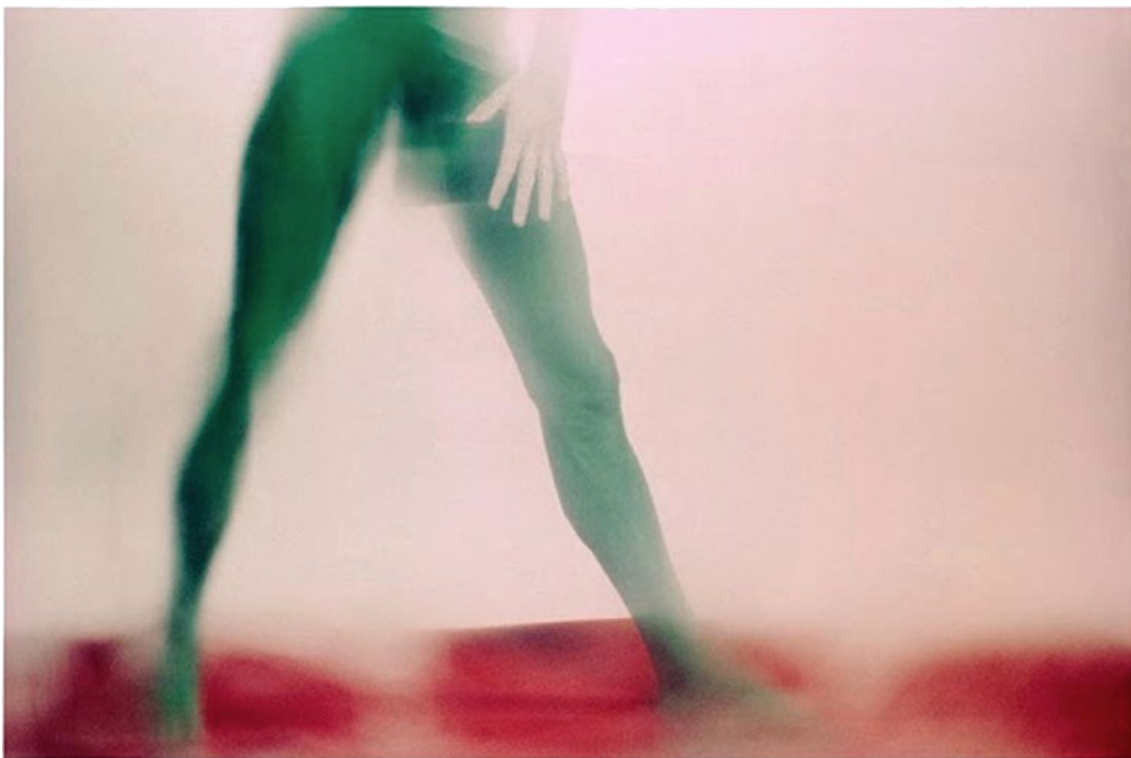


Fig. 3. Oscar Bony, *Sin título* ca. 1975, copia cromogénica



Fig. 4. Ramón Pereira, *Sin título*, fotograma, 1971

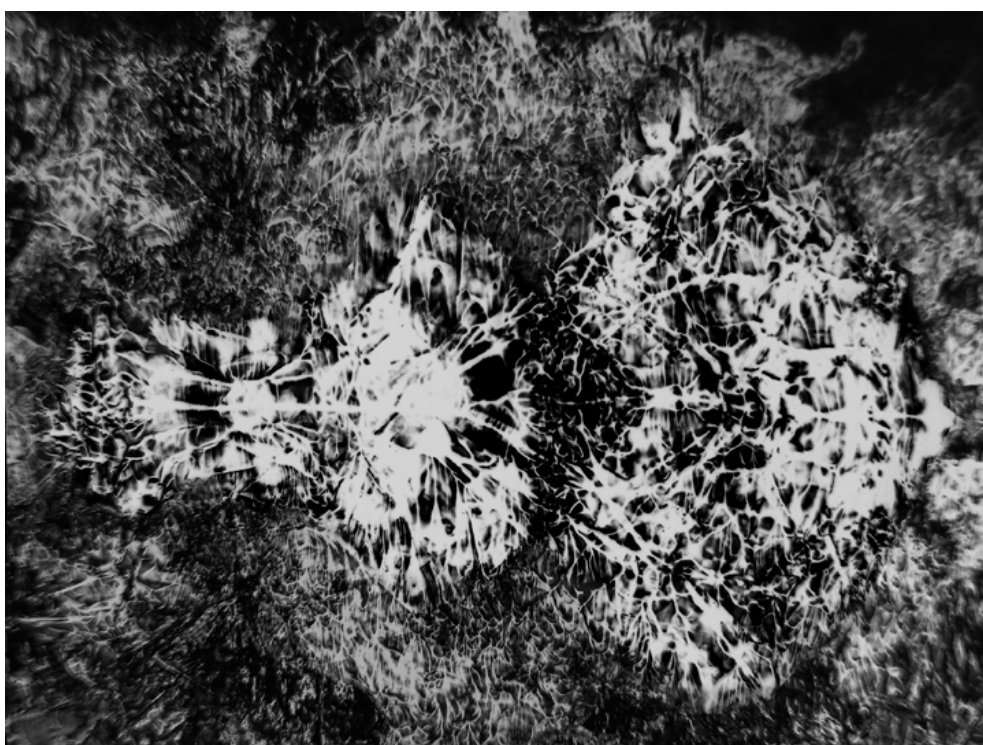


Fig. 5. Ramón Pereira, *Sin título*, fotograma, 1971

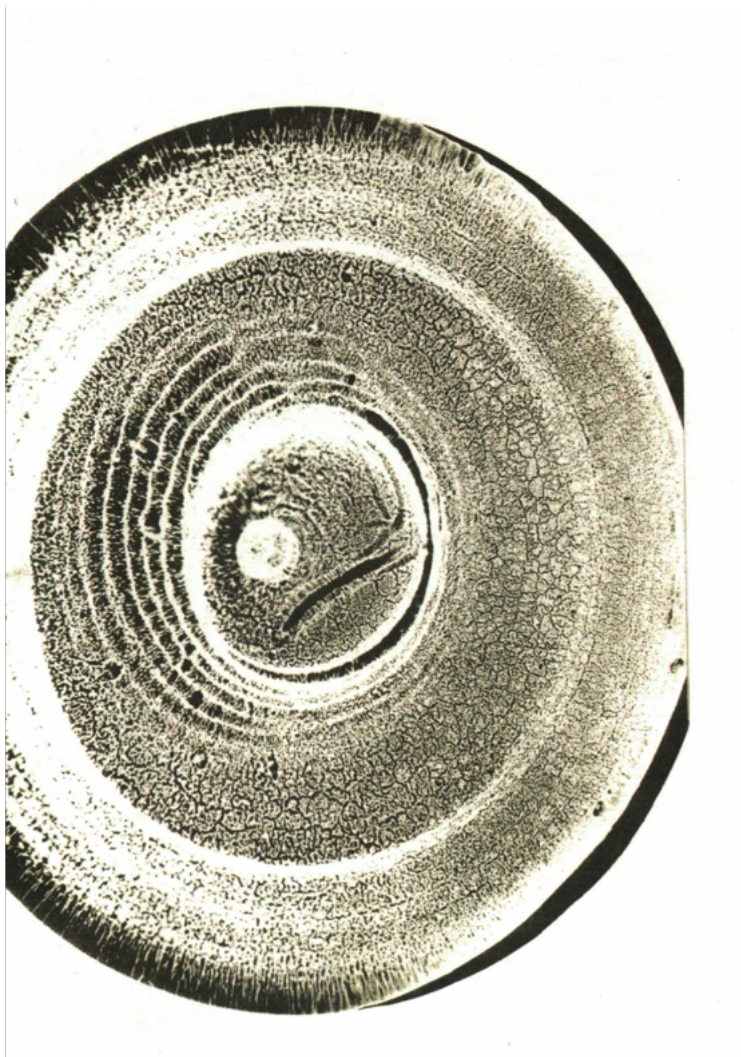


Fig. 6. Roberto Roillé. *Sin título*, ca.1970, fotograma

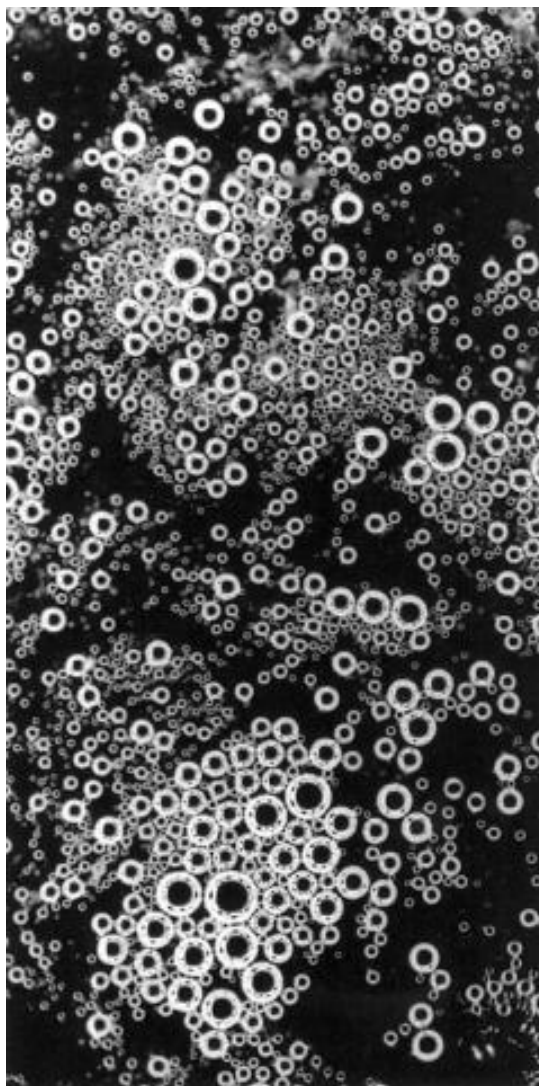


Fig. 7. Andrea Ostera. *S/T 2* (1997) Fotograma. De la Serie *Conciso Sucinto Preciso*.
200 x 106 cm

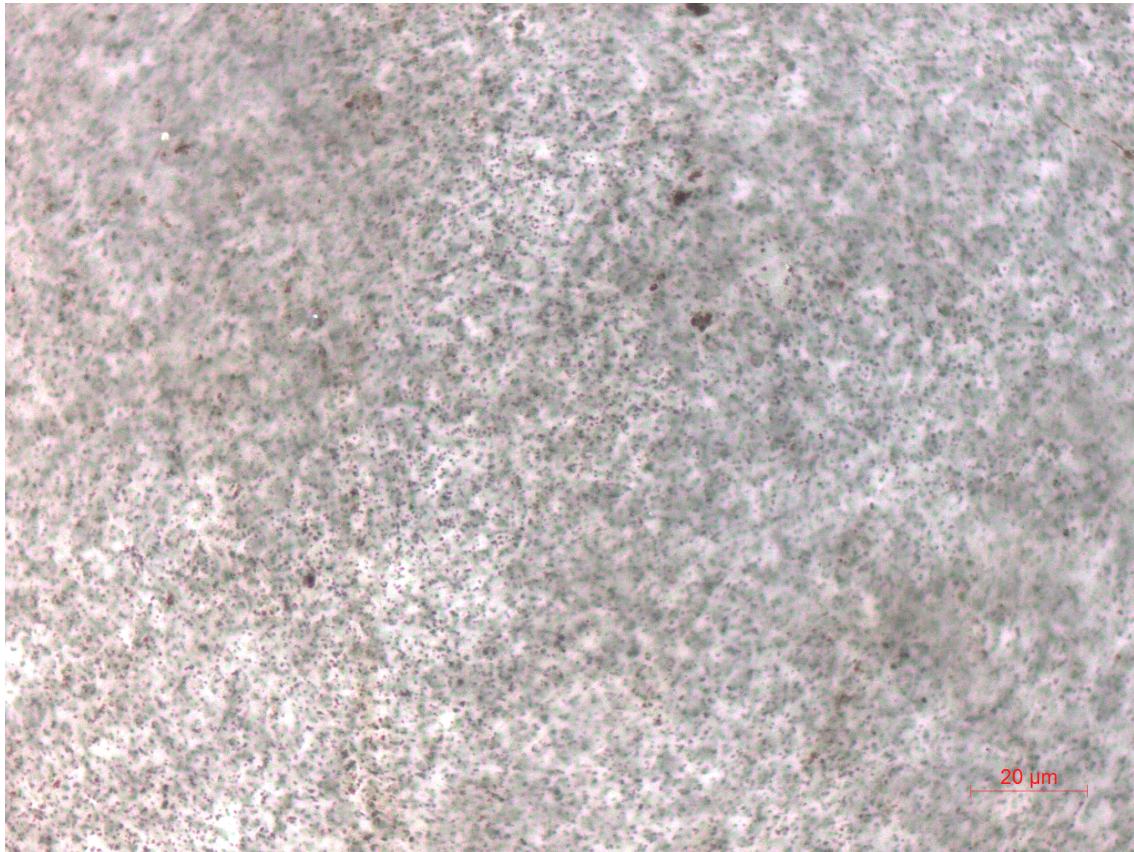


Fig. 8. Micrografía de la superficie de una gelatina de plata amplificada a 500 micrones.
Fotografía de Milagros Córdova



Fig. 9. Jorge Roiger, *Sin título*, 1962, 67 x 55 cm, gelatina de plata



Fig. 10. Hugo Gez, *Sin titulo*, 1986, Polaroid



Fig. 11. Andrea Ostera. Sin título III y IV, 2000, Fotograma sobre Cibachrome 14 x 14 cm



Fig. 12. Andrea Ostera. Sin título III y IV, 2000, Fotograma sobre Cibachrome 14 x 14 cm, Detalle

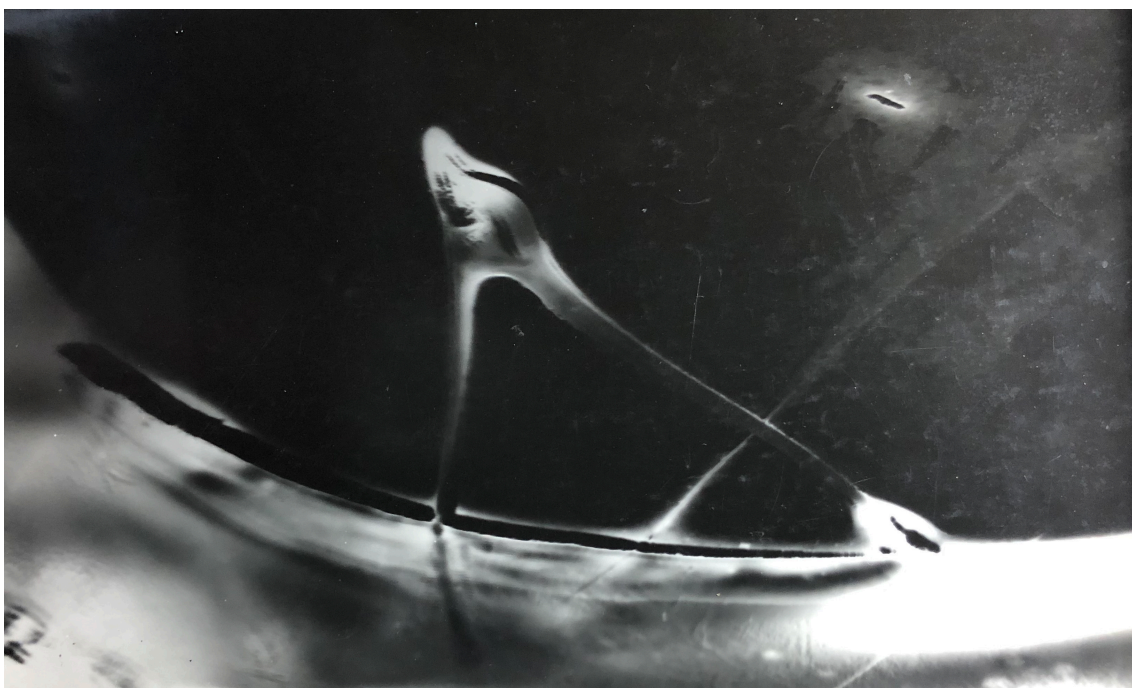


Fig. 13. María Arana Segura, *Sin título*, fotograma, c. 1970

Capítulo 5



Fig. 1. Jorge Roiger, *Sin título*, ca. 1959/60, 67 x 55 cm, gelatina de plata. Colección MAMBA



Fig. 2. María Arana Segura, *Sin título*, fotograma, ca. 1970



Fig. 3. Detalle. María Arana Segura, *Sin título*, fotograma, ca. 1970. Se advierte la capa de barita sobre la superficie



Fig. 4. Juan José Esteves, quimigramas, ca. 1980



Fig. 5. Juan José Esteves, quimigramas, ca. 1980

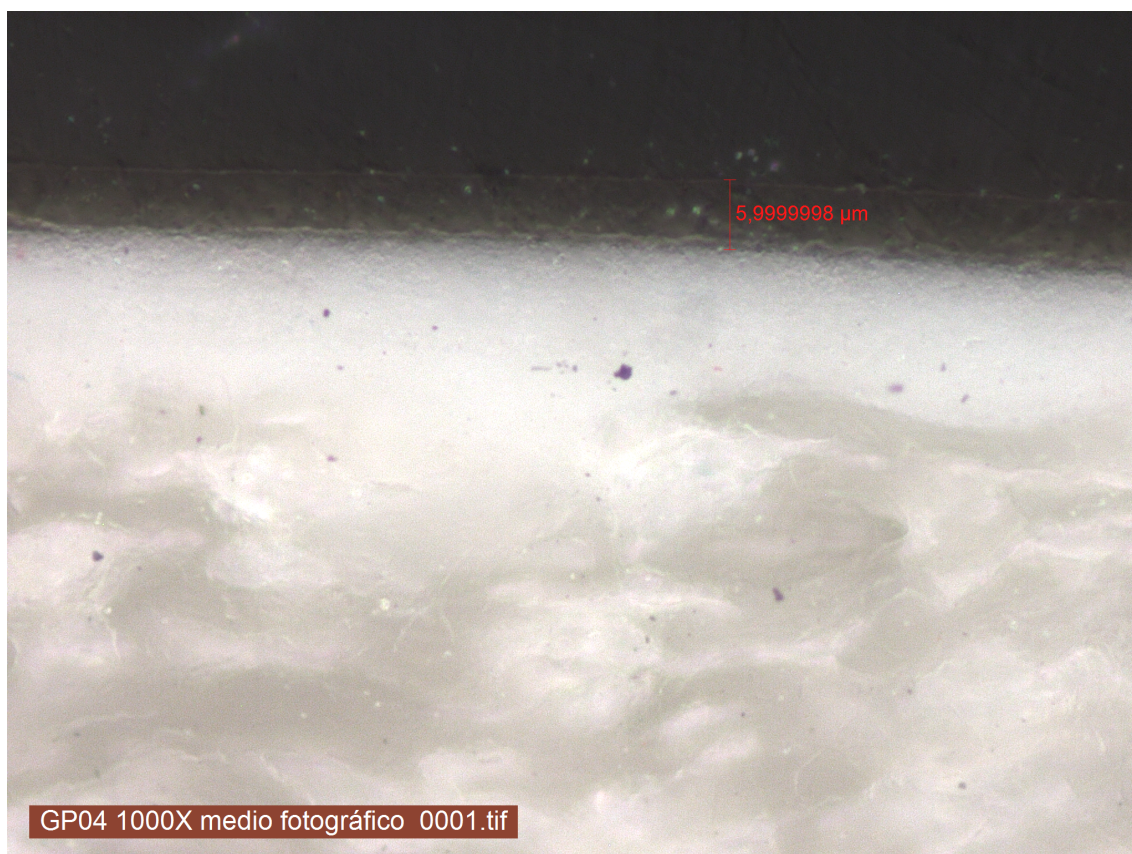


Fig. 6. Micrografía de muestra estratigráfica de una copia en gelatina de plata. Se señala el medio fotográfico donde se llega a advertir la gelatina y ciertos destellos verdosos que indican la presencia de bromuro de plata. Fotografía y estratigrafía de Milagros Córdova

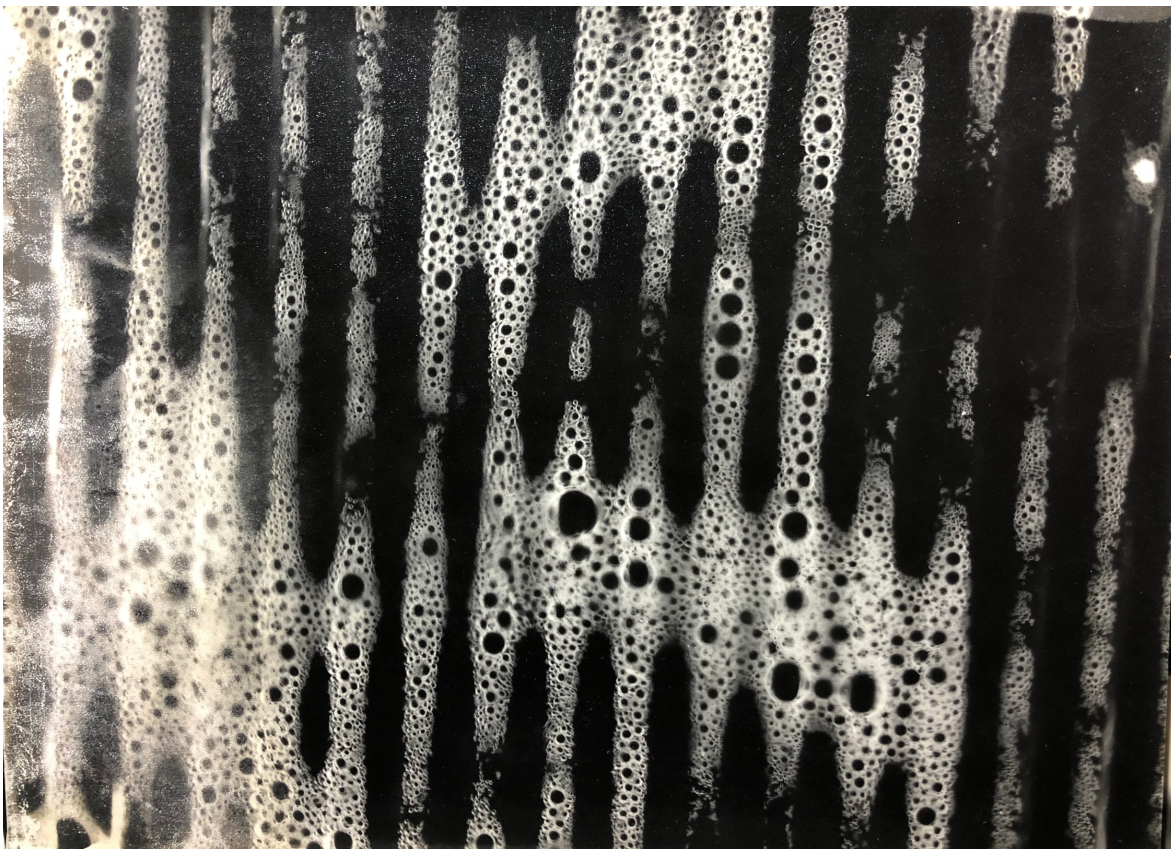


Fig. 7. María Arana Segura, *Sin título*, fotograma, ca. 1970



Fig. 8. Oscar Bony, posiblemente Fotografía en gelatina de plata, ca. 1970. Expuesta en la galería Walden, Buenos Aires, 2021

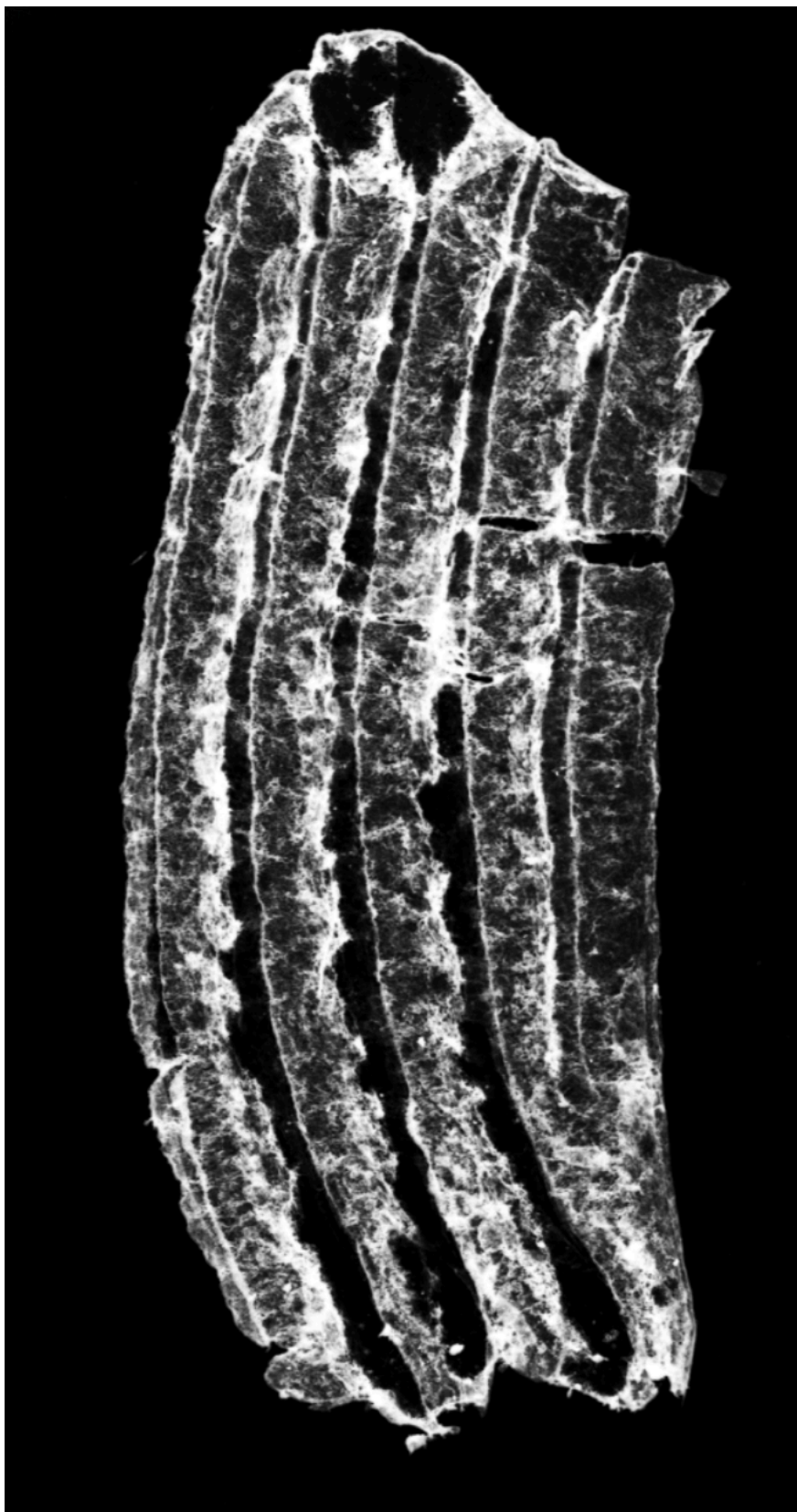


Fig. 9. Andrea Otera, Sin título VI, 1997/1998 – Fotograma sobre película – Plata en gelatina – 200 x 100 cm



Fig. 10. Saamer Makarius, *Proyectorama 59*, copiado en 1983, 27 x 36 cm



Fig. 11. Juan José Esteves, quimigramas, ca. 1980

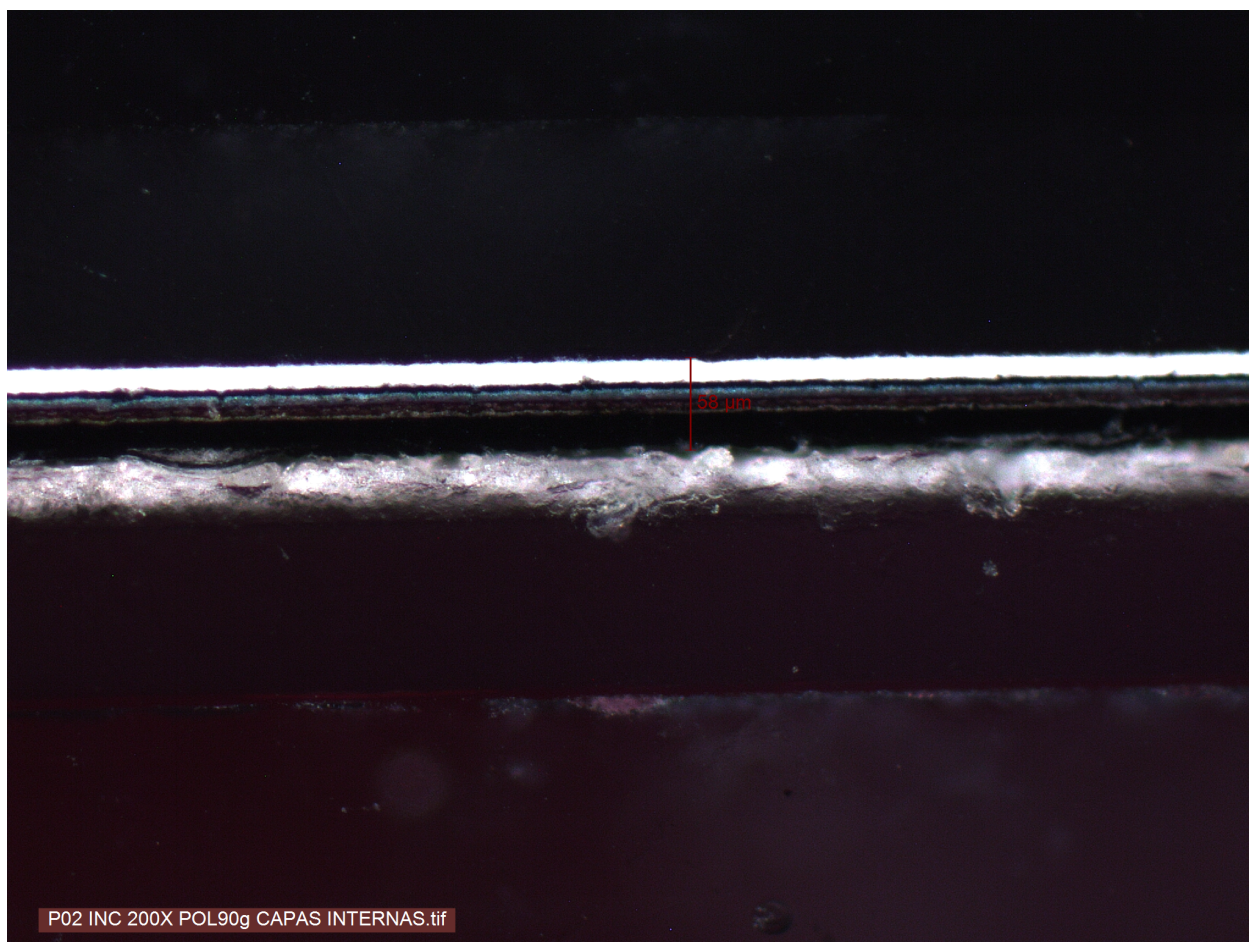


Fig. 1. Micrografía de corte estratigráfico de Polaroid. Inclusión de muestra, foto e identificación por Milagros Córdova



Fig. 2. Hugo Gez, Polaroids, 1986

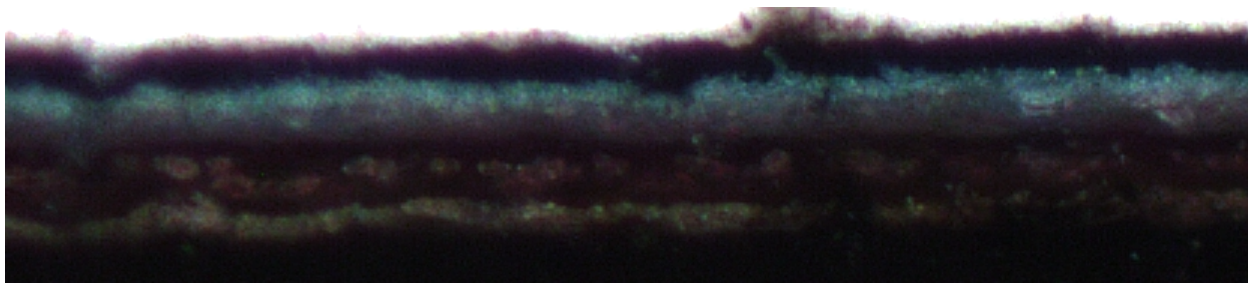


Fig. 3. Detalle de muestra estratigráfica donde se advierten las capas de color de una Polaroid. Inclusión de muestra, foto e identificación por Milagros Córdova

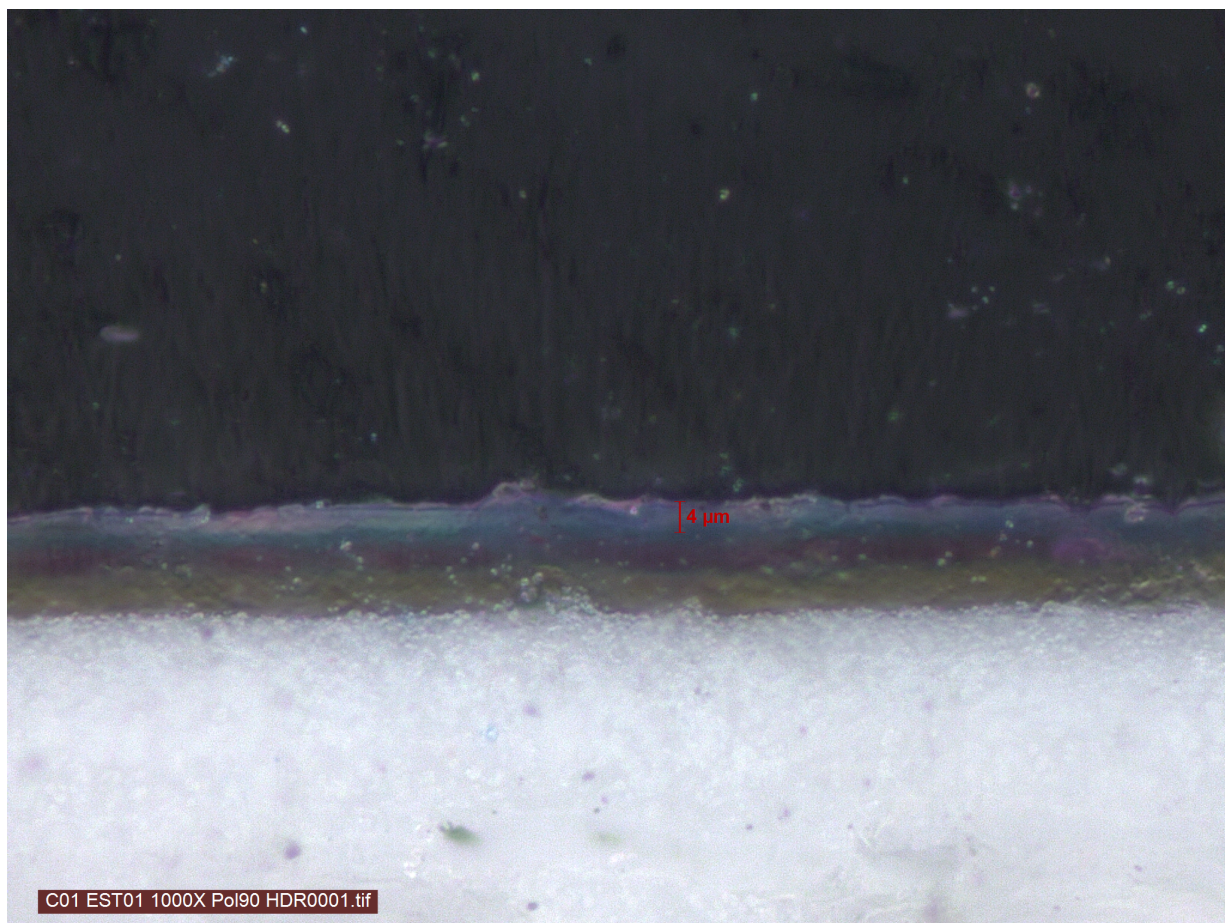


Fig. 4. Micrografía de corte estratigráfico de una copia cromogénica. Se advierte la superposición de las distintas capas. Inclusión de muestra, foto e identificación por Milagros Córdova

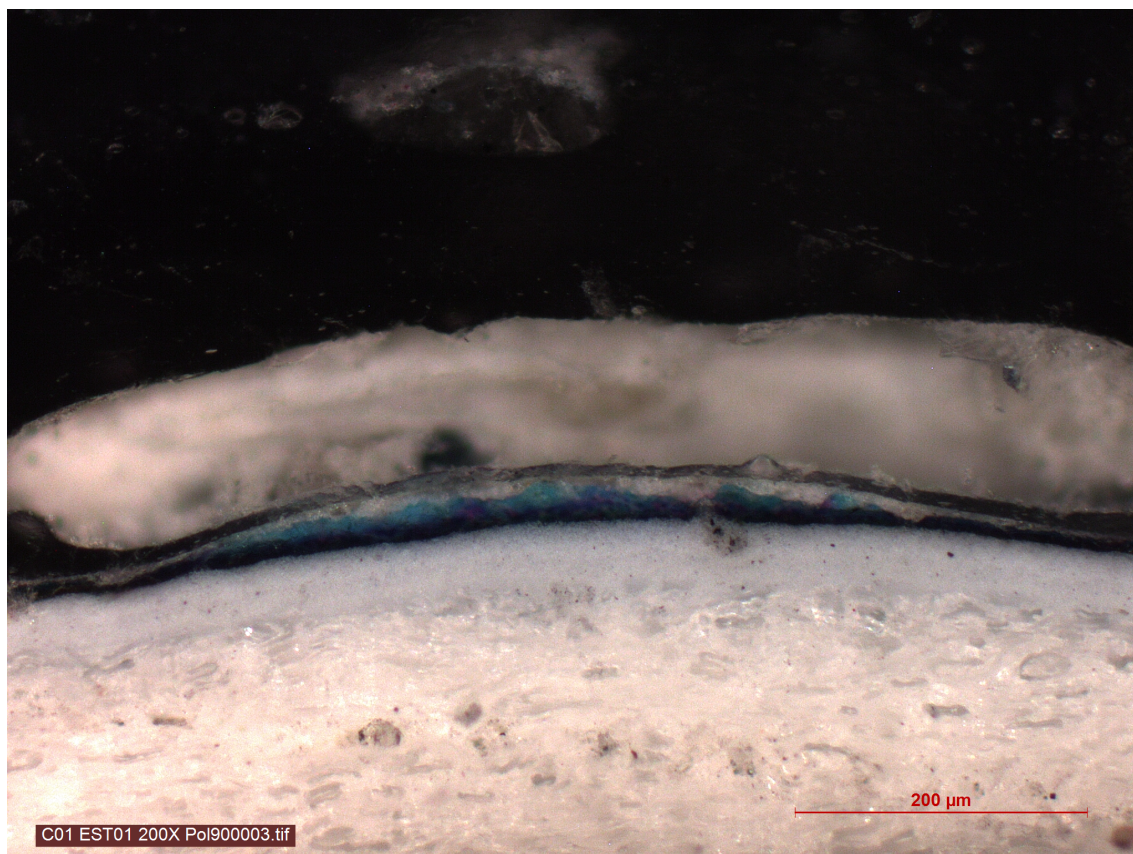


Fig. 5. Micrografía de corte estratigráfico de una copia cromogénica. Se advierte la superposición de las distintas capas. Inclusión de muestra, foto e identificación por Milagros Córdova

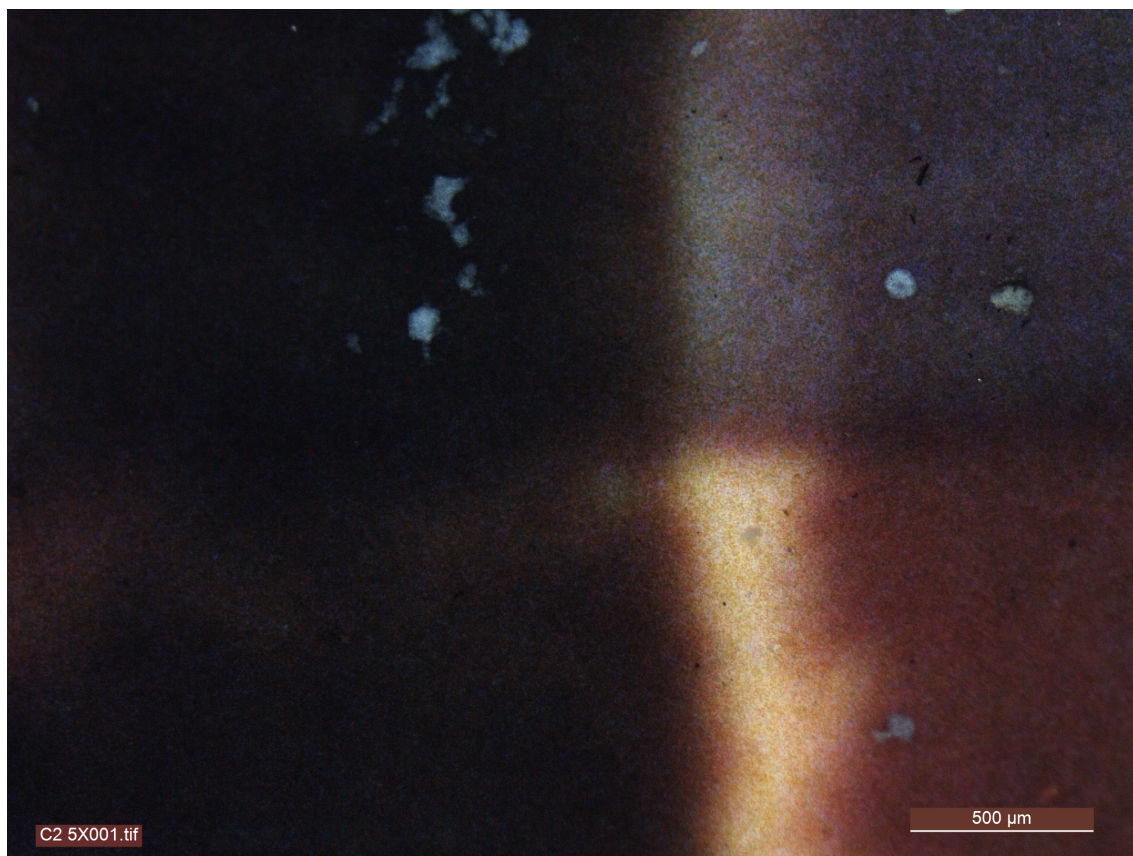


Fig. 6. Micrografía de la superficie de una copia color. Foto por Milagros Córdova



Fig. 7. Barita, Foto de DEA/A. Rizzi/De Agostini, Getty Images



Fig. 8. Barita, Foto de DEA/A. Rizzi/De Agostini, Getty Images



Fig. 9. Barita, Foto de DEA/A. Rizzi/De Agostini, Getty Images



Fig. 10. Barita, Foto de DEA/A. Rizzi/De Agostini, Getty Images



Fig. 11. Barita, Foto de DEA/A. Rizzi/De Agostini, Getty Images



Fig. 12. Barita, Foto de DEA/A. Rizzi/De Agostini, Getty Images

Archivos, bibliotecas y bases de datos online consultados

Archivo *Greenberg papers*, Getty Research Institute, Special Collections.

Archivo *Nancy y Beaumont Newhall*, Getty Research Institute, Special Collections.

Biblioteca general del Getty Research Institute.

Biblioteca del Museo Nacional del Bellas Artes.

Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Biblioteca Central de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Catálogo bibliográfico y hemerográfico del Centro de Estudios Espigas.

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

International Center for the Arts of the Americas and Documents Project (ICAA/MFAH).

Graphics Atlas - Image Permanence Institute (IPI).

Art & Architecture Thesaurus, Getty Research Institute.

Referencias bibliográficas

A

- ADLER, Jazmín. 2020. *En busca del eslabón perdido. Arte y tecnología en Argentina*. Buenos Aires: Miño y Dávila-Centro Cultural de España en Buenos Aires-Eduntref.
- ADORNO, Theodor W. 1970 (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- _____. 1958/59 (2013). *Estética (1958/9)*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- AGAMBEN, Giorgio. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- ALONSO, Rodrigo. (2018). *La unión hace la fuerza*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- ALTHUSSER, Louis. (2002). *Para un materialismo aleatorio*. Madrid: Arena.
- ANÓNIMO. (1970). “Grupo Beta: fotografías en Lirolay”. En: *Fotografía Universal*, Año VIII, (80), p. 25.
- ANÓNIMO. (1971). “Foto y expresión”. En: *Fotografía Universal*, Año IX, (87), p. 20.
- ANÓNIMO. (1974). “Fotografía experimental. Artesanía sin límites de búsqueda”. En: *Fotografía Universal*, Año X, (119), pp. 19-20.
- ARNHEIM, Rudolf. (2008). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza.
- ARTENCIA-LINARES, Paloma. 2012. “Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation”. En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, N°70: 1, pp. 19-30.
- _____. 2018. “¿Por qué debemos preferir la versión débil de la nueva teoría de la fotografía?”. En: *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XXIII – N°. 2, pp. 59-75.
- ASCÚA, Ángeles. (2016). “Insurrecto”. De Sousa, Pablo Matías (dir.). *Insurrecto Jorge Pereira: colectivo, social, individual, histórico, futuro*. Buenos Aires: AdS Editor, pp. 13-97.
- AZOULAY, Ariella. (2008). *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.

B

- BAITELLO, Norval Jr., BORNHAUSEN, Diogo Andrade y HEILMAIR, Axel Florian. 2022. “Aparato (Flusser)”. En: PARENTE, Diego; CELIS BUENO, Claudio y BERTI, Agustín (comps.). *Glosario de filosofía de la técnica*. Adrogé: La Cebra, pp. 54-57.
- BAKER, Simon (2018). “1940-1960 Photography’s Sense of Abstraction”. En: BAKER, Simon; Del’ecotais, Emmanuelle y Mavlian, Shoair. *Shape of Light. 100 Years of Photography and Abstract Art*. London: D.A.P.

- BALCARCE, Gabriela. 2017. "Animales, espectros y cyborgs. Algunas consideraciones sobre la deconstrucción del humanismo". En: CRAGNOLINI, Mónica B. (comp.). "*Quién" o "Qué": Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes*. Adrogué: La Cebra.
- BARAD, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
- BARTHES, Roland. (1986) "El mensaje fotográfico", en: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- _____. 1980 (2011). *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2009). *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral.
- BATAILLE, Georges. (2008). "El bajo materialismo y la gnosis". En: *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 56-63.
- BATCHEN, Geoffrey. 2021. *Negative/Positive. A History of Photography*. London and New York: Routledge.
- _____. 2009. *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. Cambridge y London: The MIT Press.
- _____. 2022. "Ecologías políticas. Fotografía en crisis". En: ROBLES DE LA PAVA, Juliana y TOMASINI, Clara (comps.). *La profundidad de las superficies. Estudios sobre materialidad fotográfica*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo, pp. 39-56.
- BAZIN, André. 1945 (2012). "La ontología de la fotografía" en: *¿Qué es el cine?*, pp. 23-29. Madrid: Rialp.
- BELTING, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- _____. 2009. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, Walter. 1931 (2015). "Breve historia de la fotografía" en: VERA BARROS, Tomás (Comp.) *Estética de la imagen. Fotografía, cine y pintura*. Buenos Aires: La marca editora.
- _____. 1936 (2010). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros escritos*. Buenos Aires: Godot.
- _____. (2019). "Sobre algunos temas en Baudelaire (1939)" en: *Iluminaciones*. Buenos Aires: Taurus.
- BENNETT, Jane. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.

- BERTÚA, Paula. 2020. "Escrituras de la sombra: la fotografía como gesto". En: *Helix* (14), Heidelberg, pp. 87-106.
- _____. 2021. "Memorias técnicas de lo vivo en Argentina y Chile". En: *Cuadernos Lirico. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, No. 23, pp. 1-20.
- _____. 2022. "Espacio, tiempo y materia. Algunas consideraciones sobre y desde la fotografía". En: ROBLES DE LA PAVA, Juliana y TOMASINI, Clara (comps.). *La profundidad de las superficies. Estudios sobre materialidad fotográfica*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo, pp. 25-38.
- BILLETER, Erika. (1993). *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Madrid: Lunweg.
- BILLI, Noelia. 2017. "Materialidad y agujeros sin espíritu: Artaud entre Blanchot y Derrida", en: *Aisthesis* No. 61, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile: 9-23.
- _____. 2018. "La naturaleza y la estética filosófica. El pensamiento de la naturaleza en el materialismo posthumano". En: *DoisPontos*, Vol. 15, N° 2, Curitiba, São Carlos, pp. 99-106.
- BISET, Emmanuel. 2022. "Escena postextual de la teoría". En: *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, Vol. 9, N° 12, pp. 124-150.
- BLANCHOT, Maurice. (2016). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena.
- _____. 1955 (2019). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- BLOOM, Harold. (1995). *El canon occidental*. Madrid: Anagrama.
- BOADAS, Joan et. al. 2001. *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: CCG ediciones.
- BOIS, Yve-Alain y KRAUSS Rosalind E. (1997). *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books.
- BONITO OLIVA, Achille. (1982). *Trans-avantgarde International*. Milán: Giancarlo Politi Editore.
- BOURDIEU, Pierre. 1965. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- BOVISIO, María Alba y PENHOS, Marta. 2016. "De waka a Virgen, de Virgen a waka: una reflexión sobre el estatuto de imágenes de culto coloniales desde la Antropología del Arte". En: *CAIANA*, N°8, pp. 146-159.
- BRAIDOTTI, Rosi. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- BREA, Losé Luis (coord.). (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

- BREDEKAMP, Horst. (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- BRIZUELA, Natalia y USLENGHI, Alejandra (comps.). 2021. *La cámara como método: la fotografía moderna de Grete Stern y Horacio Coppola*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BROWN, Elspeth H. y Phu Thy (Eds.) (2014). *Feeling Photography*. Durham y London: Duke University Press.
- BRUNO, Giuliana. 2014. *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (2015). *Formalism and Historicity. Models and Methods in Twentieth-Century Art*. Cambridge-London: The MIT Press.
- BURDA, Hubert (2011). *The digital wunderkammer. 10 Chapters on the Iconic Turn*. Munich: Petrarca Verlag.
- BÜRGER, Peter. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- BURGIN, Victor (ed.). (1982). *Photographic Practice and Art Theory*. New York: Red Globe Press.
- C**
- CARTIER-BRESSON, Henri. (2003). *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CASANEGRA, Mercedes. 2010. *Deira, Macció, Noé, De la Vega. Estallido de la pintura*. Buenos Aires: MNBA.
- CAVALLI, Ayelén. 2022. “Giro ontológico”. En: PARENTE, Diego; CELIS BUENO, Claudio y BERTI, Agustín (comps.). *Glosario de filosofía de la técnica*. Adrogé: La Cebra, pp. 243-248.
- CAVELL, Stanley. 1979. “Automatism’ and ‘Excursus: Some Modernist Painting”. En: *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, The MIT Press, pp. 101-117.
- CAYC. 1971. “Rayos Laser”. En: Gacetilla de exposición del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires. Disponible en la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.
- CHARTIER, Roger. (2015). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- CHIROLLET, Jean-Claude (2020). *Photographie et fractalité. Photologie fractale*. Paris: L’Harmattan.
- COCCIA, Emanuele. (2011). *La vida sensible*. Buenos Aires: Marea.
- COLECTIVA MATERIA (coord.). 2018. *Indisciplina. Estética, política y ontología en la revista Documents*. Buenos Aires: RAGIF Ediciones.

COLECTIVA MATERIA. 2019. "Más allá de la ciudad verde: una lectura materialista y posthumana de los imaginarios ecológicos en el caso de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires". En: *Transgénicos y la multiplicidad de miradas en América Latina*, s/p.

_____. 2020. "Paisaje y naturaleza desde una estética materialista poshumana". En: *La Tierra NO Resistirá*, pp. 213-222.

_____. 2021. "Interrupciones e interferencias multiespecie. La redistribución de la agencia en algunas prácticas artísticas contemporáneas" en: *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, volumen 4, N° 8, Córdoba, diciembre, s/p.

COLEMAN, A. D (1998). *Light readings. A photography critic's writings, 1968-1978*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

COLEMAN, A. D (1998). *Depth of Field. Essays on photography, mass media and Lens culture*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

COLEMAN, Kevin y JAMES, Daniel. (2021). *Capitalism and the Camera. Essays on Photography and Extraction*. London: Verso.

COMBES, Muriel. (2017). *Simondon. Una filosofía de lo transindividual*. Buenos Aires: Cactus.

COOLE, Diana y FROST, Samantha (eds.). (2010). *New materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham, London: Duke University Press.

CORTES-ROCCA, Paola y Horne, Luz. (2021). "La imaginación material. Restos, naturaleza y vida en la estética latinoamericana contemporánea". En: *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 10, N°21, pp. 4-15.

COSTELLO, Diarmuid. (2017). "What's So New about the "New" Theory of Photography?". En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* N° 75 (4), pp. 439-452.

_____. (2018). *On photography. A philosophical inquiry*. London: Routledge.

COX HALL, Amy. (ed.). (2021). *The camera as actor. Photography and the Embodiment of Technology*. London and New York: Routledge.

CRAGNOLINI, Mónica B. (2003). "Temblores del pensar: Nietzsche, Blanchot, Derrida". En: *Pensamiento de los Confines*, N° 12, pp. 11-119.

_____. (2012). *Derrida. Un pensador del resto*. Lanús: Ediciones La Cebra.

CRELIER, Andrés. 2022. "Artefacto". En: PARENTE, Diego; CELIS BUENO, Claudio y BERTI, Agustín (comps.). *Glosario de filosofía de la técnica*. Adrogé: La Cebra, pp. 62-65.

D

D'AMMANDO, Andrea y SPADONI, Matteo (2014). *Lecture del'informe. Rosalind Krauss and Didi-Huberman*. Roma: Lithos Editrice.

- DAMISCH, Hubert. (2007). *El desnivel: la fotografía puesta a prueba*. Buenos Aires: La Marca editora.
- DANTO, Arthur C. 1997 (2009). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- DE DUVE, Thierry. 1997. "Pure Color Is to Pure Painting. What Abstraction Is to Art in General". En: *Kant after Duchamp*. Cambridge-London: The MIT Press, pp. 154-158.
- DE ZUVIRÍA, Facundo. 2019. "Expresiones modernas en nuestra fotografía". En: *Mundo propio. Fotografía moderna argentina, 1927-1962*. Buenos Aires: Malba.
- DEL PRETE, Juan. 1952. "Arte abstracto o arte no figurativo". En: revista *Sur*, N°. 209-210, p. 166. Recuperado de ICAA Documents Project, disponible en: <https://icaa.mfah.org/s/es/page/home>.
- DELANDA, Manuel. (2017). *Mil años de historia no lineal. Una deconstrucción de la noción occidental del progreso y de la temporalidad*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2021). *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. 1980 (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: PRE-TEXTOS.
- _____. (1993). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, Gilles. 1968 (2012). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____. 1995. "La inmanencia: una vida...". En: revista *Philosophie* N° 47, Paris: Minuit.
- _____. 1988 (2014). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós.
- DERRIDA, Jaques y OWENS, Craig. (1979). "The Parergon". En: *October*, Vol. 9, pp. 3-41.
- DERRIDA, Jaques. (1998). *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*. Madrid: Trotta.
- _____. (2000). "La fotografía: copia, archivo, firma". En: *Minerva*, N° 7 (2000): s/p.
- _____. (2005). *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2011). *Forcener le subjectile/Forcenar al subjectil*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- _____. (2012) "Cogito e historia de la locura". En: *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- _____. (2013). *Artes de lo visible (1979-2004)*. Pontevedra: Ellago.
- _____. (2014). *Posiciones. Entrevistas con Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Valencia: PRE-TEXTOS.

- _____. (2017). "Envíos". En: *Psyché. Invenciones del otro*. Adrogué: La Cebra.
- _____. (2021). *La vida la muerte. Seminario (1975-1976)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- DESCOLA, Philippe. (2005). *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- _____. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____. (2014). *Cortezas*. Cantabria: Shangrila.
- _____. (2018). "Notas sobre antropomorfismo en *Documents*". En: COLECTIVA MATERIA (coord.). *Indisciplina: estética política y ontología en la revista Documents*. Buenos Aires: RAGIF Ediciones, pp. 55-86.
- _____. (2007). *La pintura encarnada. Seguido de la obra maestra desconocida*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- DOLINKO, Silvia. 2012. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- DOLPHIJN, Rick y VAN DER TUIN, Iris. (2012). *New Materialism: Interviews and Cartographies*. Open Humanities Press.
- DUBOIS, Philippe. (2010). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

E

- EAGLETON, Terry. (2017). *Materialismo*. Barcelona: Península.
- ECO, Umberto. (1985). "Experimentalismo y vanguardia". En: *La definición del arte*. Barcelona: Planeta Agostini.
- EDWARDS, Elizabeth y HART, Janice (ed.). 2004. *Photographs, Objects, Histories: On the materiality of images*. Florence, KY, USA: Routledge.
- ESPOSITO, Roberto. (2019). *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu.

F

- FER, Briony (1997), *On abstract art*. New Haven and London: Yale University Press.
- FERREIRO, H. A. 2012. "La abstracción en la teoría del conocimiento de Hegel". En: *Apuntes Filosóficos*, 21 (41), pp. 76-88.

- FISGATIVA, Carlos M. (2017). "Imágenes y escrituras errantes. Maurice Blanchot y el arte de lo impersonal". En: Mónica B. Cragnolini (Comp.). *"Quién" o "qué": Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes*. Adrogué: La Cebra, pp. 161-175.
- FLEISNER, Paula. 2015. *La vida que viene. Estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben*. Buenos Aires: Eudeba.
- FLUSSER, Vilém. 1983 (2014). *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: La marca editora.
- _____. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- FONCUBERTA, Joan. 2002. "Revisiting the histories of photography". En: *Photography. Crisis of history*. Barcelona: Actar, pp. 6-17.
- FORTUNY, Natalia. 2021. *Arder con lo real: fotografía contemporánea entre la historia y lo político*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- FOSTER, Hal. (1996). "Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?". En: *The Return of the Real*. Cambridge-London: The MIT Press, pp. 1-34.
- _____. (2015). *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. New York: Verso.
- FOUCAULT, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. París: Gallimard.
- FREUND, Gisèle. 1974 (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FRIED, Michael. (2004) 1998. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- FRIZOT, Michel. (2009). *El imaginario fotográfico*. México: Serieve.

G

- GAMARNIK, Cora. (2016). "La fotografía de presa en Argentina durante la década del 1960: modernización e internacionalización del periodismo gráfico". En: *Revista Photo & Documento*, N° 2, s/p.
- GARCÍA, María Amalia. 2004. "La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953". En: AA.VV. *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- _____. 2011. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARRAMUÑO, Florencia. 2009. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GAUDIN, Claude. 1999. *Lucrece. La lecture des choses*. París: Encre Marine.

- GEIMER, Peter. 2018. *Inadvertent Images. A History on Photographic Apparitions*. Chicago: University of Chicago Press.
- GELL, Alfred. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Del Serbal.
- GILBERT, Scott F., SAPP, Jan y TAUBER, Alfred I. 2012. "A symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals". En: *The Quarterly Review of Biology*, Vol. 87, N° 4.
- GIUNTA, Andrea. 2008. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentina en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GOMBRICH, E.H. (1987). "Experimento y experiencia en las artes". En: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza.
- GONZÁLEZ-FLORES, Laura. 2005. *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____. 2018. *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!*. México: Herder.
- _____. 2022. "Luz escrita, Hoy. Materia, programa, código". En: ROBLES DE LA PAVA, Juliana y TOMASINI, Clara (comps.). *La profundidad de las superficies. Estudios sobre materialidad fotográfica*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo, pp. 57-70.
- GONZÁLEZ, Valeria. 2011a. *Fotografía en la Argentina 1840-2010*. Buenos Aires: Ediciones ArteXArte de la Fundación Alfonso Luz Castillo.
- _____. 2011b. "Los usos de la imagen fotográfica en la Argentina, 1945-2001". En: *Travesías de la Imagen. Historia de las Artes Visuales en la Argentina Archivos del CAIA*, Volumen I. Buenos Aires: Eduntref.
- GREENBERG, Clement. (1961). *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press.
- _____. (1999). *Homemade Esthetics*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- _____. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela.

H

- HARAWAY, Donna. (2018). *Manifiesto para Cyborgs. Ciencia, Tecnología y Feminismo socialista a fines del siglo XX*. Buenos Aires: Letra Sudaca.
- _____. (2019a) "Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles". *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*. Barcelona: Holobionte.
- _____. (2019b). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.
- _____. (2021). *Testigo Modesto @Segundo Milenio. HombreHembra© Conoce_OncoRata®: feminismo y tecnociencia*. Buenos Aires: Rara Avis Casa Editorial.

- _____. (2022). *Visiones primates: género, raza y naturaleza en la ciencia moderna*. Buenos Aires: Hekht Libros.
- HARMAN, Graham. (2016). *El objeto cuádruple. Una metafísica de las cosas después de Heidegger*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- HEGEL, G. W. F. (1966). *Fenomenología del Espíritu*. Trad. Wenceslao Roces y Ricardo Guerra. México: Fondo de cultura Económica.
- HEIDEGGER, Martin. (1993). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2012). “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 63-90.
- HERRERA, María José. 2014. “1969-1976 Conceptualismo, realismo, identidad colectiva y proyecto nacional”. En: *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires: Biblos, pp. 185-220.
- HOLBRAAD, Martin y PEDERSEN, Morten Axel. (2017). *The Ontological Turn. An Anthropological Exposition*. Cambridge University Press.
- HOLLY, Michael Ann, et. al. 2013. “Notes from the Field: Materiality”. En: *The Art Bulletin*, Vol. 95, N° 1 (2013), pp. 10-37.
- HORNE, Luz. 2022. *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

I

- ILLOUZ, Audrey... et al. (2020). *Photography to the test of abstraction*. Berlin: Hatje Cantz.
- INGOLD, Tim. (2007). *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2008). “Bindings against Boundaries: Entanglements of Life in an Open World”. En: *Environment and Planning A: Economy and Space*, Vol. 40, Issue 8, pp. 1796-1810.
- _____. (2013). “Los materiales contra la materialidad”. En: *Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 11, 2013, pp. 19-39.
- _____. (2015). “Contra el espacio: lugar, movimiento, conocimiento”. En: *Mundos plurales. Revista Latinoamericana de Políticas y Acción Pública*, Vol. 2, N° 2, pp. 9-26.
- IOVINO, Serenella y OPPERMANN, Serpil (ed.). 2014. *Material ecocriticism*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.

J

- JAIT, Alelí. 2019. *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua*. Buenos Aires: Ediciones Posttypographika.
- JAY, Martin. (1993). “Scopic Regimes of Modernity”. En: *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*. New York and London: Routledge.

JULLIEN, François. (2000). *La propensión de las cosas. Para una historia de la eficacia en China*. Barcelona: Anthropos.

K

KITTLER, Friedrich (2010). *Optical media: Berlin Lectures 1999*. Cambridge: Polity Press.

KOHAN, Martín. 2021. *La vanguardia permanente*. Buenos Aires: Paidós.

KOHN, Eduardo. (2021). *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Buenos Aires: Hekht.

KOZAK, Claudia (ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.

KOZAK, Claudia. (2007). “Vilén Flusser sobre arte, aparatos y funcionarios”. En: revista *Artefacto*. Pensamiento sobre la técnica, No. 6, pp. 70-80.

KRAUSS, Rosalind. (2001). “Entrevista con Anna María Guasch”. En: *Revista Lápiz*, No. 176, pp. 66-75.

_____. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

_____. (2009). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.

_____. (2013). *Perpetual Inventory*. Cambridge-London: The MIT Press.

KRIEBEL, Sabine T. (2007). “Theories of Photography. A Short History”. En: ELKINS, James (ed.). *Photography Theory*. London y New York: Routledge, pp. 3-49.

L

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. 1988. *La Vérité sublime*. París: Belin.

LANGE-BERNDT, Petra (ed.) (2015). *Materiality. Documents of Contemporary Art*. London and Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press.

LATOUR, Bruno. (2001). “Un colectivo de humanos y no humanos”. En: *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa.

_____. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

_____. (2012). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____. (2013). *Investigación sobre los modos de existencia*. Buenos Aires: Paidós.

_____. (2019). *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política*. Barcelona: Taurus.

- LAVÉDRINE, Bertrand. (2003). *A Guide to the Preventive Conservation of Photograph Collections*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
- _____. (2009). *Photographs of the Past Process and Preservation*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
- LIND, Maria. 2013. *Abstraction. Documents of Contemporary Art*. Cambridge-London: The MIT Press.
- LOPES, Dominic McIver. (2016). *Four Arts of Photography*. London: Willey Blackwell.
- LORIO, Natalia. 2021. “Rasgos de la apertura en Bataille y Didi-Huberman: una radicalización de la imagen insumisa”. En: *Revista de Filosofía*, Año 53, N° 151, pp. 96-138.
- LUCENA, Daniela. 2015. *Contaminación artística: Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos.
- LUCERO, Guadalupe. 2017. “Ontología de lo neutro: una perspectiva imaginaria” en Mónica B. Cragnolini (Comp.). “*Quién*” o “*qué*”: *Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes*. Adrogué: La Cebra, pp. 145-160.
- _____. 2018. “Archipiélagos. Una memoria del agua”. En: CRAGNOLINI, M. B. (comp.), *Comunidades (de los) vivientes*. Adrogué, Argentina: La Cebra, pp. 149-160.
- _____. 2019. *Componer fuerzas. Motivos musicales de la estética deleuziana*. New York: Peter Lang.
- LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián Javier. 2009. “Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual” en: BADIOU, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 9-39.
- _____. (2012). *Más allá del principio antrópico. Hacia una filosofía del outside*. Buenos Aires: Prometeo.
- LYELL, Charles. 1838 (2019). *Elementos de geología*. Trad. Joaquín Ezquerro del Bayo. Barcelona: Crítica.
- LYOTARD, Jean-François (1998). “Lo sublime y la vanguardia”. En: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, pp. 95-110.
- _____. (2012). “De deux sortes d’abstraction”. En: *Écrits sur l’art contemporain et les artistes*. Leuven: Leuven University Press, pp. 194-199.
- _____. (2014). “El partido de lo figural”. En: *Discurso, figura*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- _____. (2020). *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime (Kant, Crítica de la facultad de juzgar, §23-29)*. Trad. Aquiles Iván Trujillo Correa y María Emilia Tijoux Merino. Santiago: LOM ediciones.

M

- MALABOU, Catherine. (2020). "Testimoniar por Lyotard". En: LYOTARD, Jean-François (2020). *Lecciones sobre la Analítica de lo sublime (Kant, Crítica de la facultad de juzgar, §23-29)*. Trad. Aquiles Iván Trujillo Correa y María Emilia Tijoux Merino. Santiago: LOM ediciones.
- MALDONADO, Tomás. 1946. "Torres García contra el arte moderno". En: *Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención*, No. 2, s/p. Recuperado de ICAA Documents Project, disponible en: <https://icaa.mfah.org/s/es/page/home>.
- _____. 1952. "Arte abstracto o arte no figurativo". En: revista *Sur*, No. 209-210, p. 163. Recuperado de ICAA Documents Project, disponible en: <https://icaa.mfah.org/s/es/page/home>.
- MANGONE Carlos y WARLEY Jorge. (1994). *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- MARCHÁN FIZ, Simón. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- MARGULIS, Lynn y SAGAN, Dorion. (2013). *Microcosmos: cuatro mil millones de años de evolución desde nuestros ancestros microbianos*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- MARIN, Louis. (1981). *Le portrait du roi*. París: Éditions de Minuit.
- _____. (1995). *To Destroy Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. (2009). "Poder, representación, imagen". En: *Prismas, Revista de historia intelectual*, No. 13, pp. 135-153.
- MATURANA R., Humberto y VARELA G., Francisco. (1994). *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- _____. (2003). *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- MC NAMARA, Rafael. 2020. "Intensidad". En: *Introducción en diferencia y repetición*. Buenos Aires: RAGIF Ediciones.
- MEES. KENNETH C. E. (1942). *The Theory of the Photographic Process*. New York: MacMillan.
- MEILLASSOUX, Quentin. (2018). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra.
- MILLER, Daniel (ed.). (2005). *Materiality*. Durham: Duke University Press.
- MILLER, Sally (2020). *Contemporary Photography and Theory*. New York: Bloomsbury.
- MILONE, Gabriela, MACCIONI, Franca, SANTUCCI, Silvana (eds.). 2021. *Imaginar-Hacer: ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- MILONE, Gabriela. (2016). "Hablar de piedras". En *Nombres* N° 30, pp. 1-11.

MITCHELL, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

_____. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

MOMA. 1936. "Cubism and Abstract Art", Catálogo de la Exposición organizada por Alfred H. Barr, Jr, pp. 170-172.

MORTON, Timothy. (2019). *Humanidad. Solidaridad con los no-humanos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

MOSZYNSKA, Anna (2020). *Abstract Art*. New York: Thames and Hudson.

MOXEY, Keith. (2009). "Los estudios visuales y el giro icónico". En: *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* N°. 6, pp. 8-27.

MUÑOZ, Sebastián M. 2021. "Un diálogo entre la red de Bruno Latour y la malla de Tim Ingold cruzado por la experiencia" en: *Cinta de Moebio* 70, pp. 68-80.

N

NANCY, Jean-Luc. (2002a). "La ofrenda sublime". En: *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos.

_____. (2002b). "La imagen- Lo distinto". En: *Laguna: Revista de Filosofía*, N° 11, pp. 9-22.

_____. (2006a) *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros.

_____. (2006b). *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (2016). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

NIETZSCHE, Friedrich. 1978 (2019). *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*. Trad. Marco Parmeggiani Rueda. Madrid: Tecnos.

O

OLIN, Margaret (2012). *Touching Photographs*. Chicago: University of Chicago Press.

OTERO, Miguel. A. 1971. CEV, Fotografía Universal, año X, (80), 30-35.

OUBIÑA, David. 2011. *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

P

PACHECO, Marcelo. (2007). "De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958- 1965". En: KATZENSTEIN, Inés (ed.). *Escritos de Vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Espigas, pp. 16-27.

- _____. 2005. "Antonio Berni y su tiempo". En: AA.VV. *Berni y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Malba Colección Costantini.
- PALACIO, Marta (ed.). (2018). *Neo-materialismo*. Buenos Aires: Prometeo.
- PARET, Paul (2006). *Experimental photography. From the Bauhaus Sculpture Workshop*. London: Henry Moore Institute.
- PARIKKA, Jussi. *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra.
- PARIKKA, Jussi y DVORÁK, Tomáš (eds.). 2021. *Photography Off the Scale. Technologies and Theories of the Mass Image*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- PÉNICHON, Sylvie (2013). *Twentieth-Century Color Photographs. Identification and Care*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- PEREIRA, Ramón. (s/f). "Fotografía y plástica". Texto y apuntes del autor. Buenos Aires, pp. 1-18.
- _____. (s/f). "Ramón Pereira y la fotografía experimental". Texto y apuntes del autor. Buenos Aires, pp. 1-9.
- PÉREZ CURTÓ, Guillermo y MÉNDEZ, José Luis. (1971). "Ramón Pereira un fotógrafo experimental en la problemática del espacio". En: *Fotovisión*, mayo 1971, s/p.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Silvia. 2011. "Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado". En: *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: CMDF, pp. 7-47.
- _____. 2020. *Imágenes latentes. Fotografía argentina de los ochenta*. Buenos Aires: Susana Sel.
- PESTARINO, Julieta. 2019. "Apariciones del grupo fotográfico La Carpeta de los Diez en los últimos quince años del mercado del arte en Buenos Aires". En *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, No. 4, pp. 165-182.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique. 1997. *La Poétique du sublime, de la fin des Lumières au Romantisme*. Paris: Champion.
- POGGIOLI, Renato. 1968. *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge: Harvard University Press.
- PRICE, Mary (1994). *The Photograph. A Strange Confined Space*. Stanford: Stanford University Press.
- PRÓSPERI, Germán. 2015. "Gilles Deleuze y el empirismo trascendental: una mirada externa, ¿disruptiva?" en: *X Jornadas de investigación en Filosofía*, 19 al 21 de agosto de 2015, Ensenada, Argentina. Memoria Académica, UNLP-FaHCE. Disponible: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7634/ev.7634.pdf.
- _____. 2019. *La máquina óptica. Antropología del fantasma y (extra)ontología de la imaginación*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

R

- REXER, Lyle (2002). *Photography's antiquarian avant-garde: the new wave in old processes*. New York: Harry N. Abrams, INC., Publishers.
- REXER, Lyle (2009). *The Edge of Vision. The Rise of Abstraction in Photography*. New York: Aperture.
- ROBLES DE LA PAVA, Juliana. 2019. "La materialidad del espacio. Intersecciones entre lo curatorial y lo fotográfico en la práctica expositiva". *Tesis de maestría en Curaduría en Artes Visuales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- _____. 2021a. "Abstracción fotográfica y performatividad material". En: *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, N°17, pp. 475-496. (ISSN: 2340-1869). Disponible en línea: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/20272/18943>.
- _____. 2021b. "Lo informe fotográfico. Excesos de una materialidad técnica". En: *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 10, N°21, pp. 16-29. (ISSN 2313-9676). Disponible en línea: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4744>.
- _____. 2021c. "Experiencias y experimentación fotográfica en la Argentina de los setenta". En: *FOTOCINEMA. Revista científica de Cine y Fotografía*, N°22, pp. 173-195. Disponible en línea: DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.vi22.11704>.
- _____. 2022a. "Materialidad fotográfica. Notas sobre una teoría del entre". En: *CAIANA*, N°20, pp. 56-71. Disponible en línea: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=436&vol=20.
- _____. 2022b. "Cuadernillo de estudio de fuentes sobre historiografía de la fotografía en la Argentina". En: *Ficha de la cátedra de Teoría e historiografía de las Artes Visuales*. Buenos Aires: OPFyL, (Digital y en papel).
- _____. 2022c. "El subjectil fotográfico. Esbozo desde una inflexión posthumana". En: *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, N° 71, pp. 183-200. Disponible en línea: <https://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/45061/45589>.
- _____. 2022d. "La potencia de seducción. Redes exhibitivas de la fotografía en Buenos Aires durante los noventa" en, *Avances*, n°31, Córdoba, año 2022, pp. 129-149.
- RODRÍGUEZ, Darío M. y TORRES, Javier N. 2003. "Autopoiesis, la unidad de una diferencia: Luhmann y Maturana". En: *Sociologías*, Porto Alegre, Año 5, N° 9, pp. 106-140.
- ROMERO BREST, Jorge. 1963 (2007). "Prólogo II". En: PELLEGRINI, Marina; ARÉVALO Raquel y WERTHEIN, Gabriel. *Makarius retratos*. Buenos Aires: Vasari.
- ROMERO, Juan Carlos. 1971. "Arte y fotografía". En: *Fotografía Universal*, Año IX, (85), pp. 81-82.
- ROSENTHAL, Federico. 1967. "Abstractograma". En: *FotoMundo*, enero, N°. 2, pp. 126-127.

ROSSI, María Cristina. 2004. "En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción". En: AA.VV. *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

_____. 2016. "Redes latinoamericanas de arte constructivo". En: *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* N° 60, Año XVII, pp. 103-125.

_____. 2020. "Geometry and movement, Latin Americans in the International Art Network". En: *Artelogie* [En línea], N°15, s/p. <https://journals.openedition.org/artelogie/4444>.

ROUILLÉ, André. (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder.

S

SAINT GIRON, Baldine. (2008). *Lo sublime*. Madrid: La balsa de la Medusa.

SANTAYA, Gonzalo. 2021. "Deleuze y la onto-topología de la expresión: el pliegue como movimiento fundamental de la filosofía de la diferencia" en: *Agora. Papeles de filosofía*. Vol. 40 Núm. 2 (2021), pp. 185-205.

SCHAEFFER, Jean-Marie. (2021). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Buenos Aires: La marca.

SEMPER, Gottfried. (2003). *El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios*. Buenos Aires: Azpiazu Ediciones.

SHOBEIRI, Ali (2021). *Place: Towards a Geophilosophy of Photography*. Leiden: Leiden University Press.

SIMONDON, Gilbert. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.

SINNOT, Eduardo. 2009. "Introducción". En: Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Colihue.

SIRACUSANO, Gabriela. 2005. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

_____. 2019. "Towards a Poetics of Matter". Conferencia dictada en *Llilas Benson*. Austin: University of Texas.

_____. 2020. "Mundos mínimos. Navegando por los meandros de la materialidad" en *El giro material. Actas del XLIV Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: UNAM, mimeo.

SOUBEN, Véronique (2020), "Préface", *La Photographie à l'épreuve de l'abstraction*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, pp. 6-8.

SOUGEZ, Marie-Loup. (2011). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

- SOULAGES, François. (2010). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La marca.
- SOURIAU, Étienne. (2017). *Los diferentes modos de existencia. Seguido por Del modo de existencia; De la obra por hacer*. Buenos Aires: Cactus.
- STENGERS, Isabelle y PRIGOGINE, Ilya. (2004). *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Alianza.
- _____. (2010). *Cosmopolitics I. The Science Wars; The Invention of Mechanics; Thermodynamics*. Minneapolis y London: University of Minnesota Press.
- _____. (2014). “La propuesta cosmopolítica”. En: *Revista Pléyade*, N.º 14, pp. 17-41.
- STOICHITA, Victor I. (2006). *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela.

T

- TRACHTENBERG, Alan (ed.). (1980). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books.
- TAGG, John. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. (2010). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Alianza.
- TELL, Verónica. 2006. “Latitud-sur: coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina”. En: *Territorios de diálogo España, México y Argentina. Entre los realismos y lo surreal 1930-1945*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, pp. 195-241.
- _____. 2019. *Formas de desmesura*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- _____. 2021. “Impronta fuera de campo: Victor Delhez y la divulgación de sus «ensayos de fotografía modernista» (1929-1931)”. En: *CAIANA*, N° 19, pp. 1-12. http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/19-pdf/Caiana_19_L_Tell.pdf.
- TOLA, Florencia. 2016. “Giro ontológico, múltiples mundos y animismo. Reflexiones desde el Gran Chaco”. En: *Apuntes de Investigación del CECYP*, N° 27, pp. 129-139.
- TSING, Anna. (2021). *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas* [Trad. Ramos Mena, F.]. Madrid, España: Capitán Swing.

U

- USUBIAGA, Viviana. 2012. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

V

VALDEZ MARÍN, Juan Carlos. 2001. *Glosario de términos empleados en conservación fotográfica*. México: Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas, 3.

VIGNALE, Silvana. 2021. *Filosofía profana: hacia un pensamiento de lo no humano*. Rojas: Nido de Vacas.

VILLADA CASTRO, Carolina. 2018. “Imágenes de comunidad en los fragmentos literarios y filosóficos de Maurice Blanchot”. En: *Revista colombiana de pensamiento estético e historia del arte*, N° 7, pp. 73-93.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz editores.

W

WALTER BRUNO, Marcello... *et. al* (Eds.) (2021). *Scatti del pensiero. La fotografia come problema filosofico*. Milano: Mimesis.

WECHSLER, Diana y BARRIO, Nestor (eds.). 2014. *Ejercicio plástico: la reinención del muralismo*. San Martín: UNSAM EDITA.

WIESING, Lambert (2010). “What Could “Abstract Photography” Be?”. En: *Artificial Presence. Philosophical Studies in Image Theory*. Stanford: Stanford University Press.

WITZGALL, Susanne (2014), “Power of Material/Politics of Materiality – an Introduction”, en: WITZGALL, Susanne y KERSTIN Stakemeirt (eds.), *Power of Material/Politics of Materiality*. diaphanes, Berlin, pp. 14-15.

WOLF, Herta (ed.) (2002). *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bam I. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

WOLFE, Cary. 2010. *What is posthumanism?*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.

WORRINGER, Wilhelm. 1908 (2016). *Abstracción y naturaleza. Una contribución a la psicología del estilo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Z

ZYLINSKA, Joanna. (2017). *Nonhuman Photography*. Cambridge-London: The MIT Press.

