



## Lo informe fotográfico. Excesos de una materialidad técnica

Photographic formless. Excesses of a technical materiality

Juliana Robles de la Pava<sup>1</sup>

Recibido: 19/12/2020

Aceptado: 04/02/2021

Publicado: 09/03/2021

### Resumen

En la historia y teoría fotográfica han prevalecido los modelos ontológicos que definen al objeto de acuerdo con una referencialidad originaria, una función signica que apunta a la contigüidad física y sus alcances en la inscripción material de un sentido siempre excepcionalmente humano. El siguiente artículo analiza de qué modo se hace posible pensar una fotografía en términos poshumanos y de qué manera dicha perspectiva baraja las posibilidades de una ontología fotográfica entendida en términos de una materialidad dinámica, vibrante y *autopoiética*. Para poner a prueba este modo de comprensión y delimitación del objeto fotográfico serán analizadas un conjunto de artefactualidades que tensionan los límites de la forma y desarticulan cualquier pretensión representacional que envíe a la seguridad de un reconocimiento fotográfico y a la garantía de una idealidad significante. Objetualidades que ponen en operación un exceso fotográfico en el cual su espesor material reordena la partición de lo sensible.

### Palabras clave

Fotografía experimental; nuevos materialismos; transobjetualidad; estética; poshumanismo.

### Abstract

In the history and theory of photography, ontological models have prevailed that define the object according to an original reference, a signical function that points to the physical contiguity and its reaches in the material inscription of an always exceptionally human sense. The following article analyzes how it becomes possible to think a photograph in post-human terms and how such a perspective shuffles the possibilities of a photographic ontology understood in terms of a dynamic, vibrant and self-poietic materiality. In order to test this way of understanding and delimiting the photographic object a set of photographic artifacts will be analyzed. These artifacts stress the limits of the form and disarticulate any representational pretension that sends to the security of a photographic recognition and to the assurance of a meaningful ideality. Objects that put into operation a photographic excess in which its material thickness reorders the partition of the sensible.

### Keywords

Experimental photography; new materialisms; transobjecthood; aesthetics; posthumanism.

<sup>1</sup> Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Magíster en Curaduría en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Licenciada y Profesora en Artes por la UBA. Investigadora en formación en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura IIAC-UNTREF. Contacto: [robles.juliana@gmail.com](mailto:robles.juliana@gmail.com).



“Lo informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz”  
Georges Bataille, *Informe* (2008)

Existen muchas fotografías que desbordan los límites de la forma. Interrumpen aquella continuidad sobre la que se configura lo comprensible. En su texto sobre lo informe Georges Bataille pone en cuestión la lógica de la semejanza sobre la que se inscribe la forma. Presenta, de un modo explícito, el desasosiego ante lo informe que podría llevar a pensar el universo “como una araña o un escupitajo” (Bataille, *Informe* 55).

Este es el lugar sin representación de diversos objetos fotográficos que rehúyen al reconocimiento identificante. Artefactos fotográficos que en la espesura de su materialidad desandan las lógicas del idealismo representativo sobre el cual se han sustentado las ontologías fotográficas y las teorías sobre el medio ancladas, de un modo evidente, a una hermenéutica humanista. El siguiente artículo busca explorar algunas redes conceptuales sobre las cuales puede ser pensada otra fotografía. Redes en las que se pone de manifiesto una concepción material de los objetos que trastoca la primacía eidética sobre la que se ha cimentado su análisis y comprensión a lo largo de la historia del pensamiento. ¿Cómo pensar la fotografía desde la materialidad? ¿Qué tipo de artefactualidades fotográficas expresan la dimensión auto-poiética y auto-generativa desde la cual las materias fotográficas se producen? ¿En qué medida la materialidad fotográfica es siempre excesiva y desafiante? Estas son algunas de las preguntas para tener en cuenta a la hora de pensar la fotografía bajo el prisma de su materialidad constitutiva. De este modo, será necesario plantear los alcances de una corporalidad fotográfica, su espesor material-significante y la viscosidad de una superficie densa, compleja y vital. Asimismo, considerar la viscosidad de los objetos fotográficos supone una perspectiva que comprende el objeto no desde la reflexividad sino desde la refracción de las tramas de sentido que lo constituyen. Diagnóstico este que solo puede llevarnos a explicitar el reordenamiento perceptivo implicado en este modo de comprender y definir las objetualidades fotográficas. Como corolario de este itinerario se intentará, finalmente, hacer patente en qué medida la materialidad fotográfica opera bajo la lógica del exceso; una lógica que escapa a la claridad e identidad del reconocimiento, ex–apropiando toda garantía fotográfica de autenticación.

Posicionarse desde este lugar para pensar la fotografía supone considerar un conjunto de objetos fotográficos que desafían los itinerarios de una historia visual signada por la referencialidad y la concepción platónica de la mimesis; una suerte de duplicación que no tiene en cuenta la capacidad generativa de aquellas artefactualidades producidas en marcos materiales e histórico muy específicos. Este es el caso del experimentalismo fotográfico desarrollado en la Argentina entre las décadas del 60 y el 90, en el cual los mecanismos de la gramática fotográfica convencional fueron a tal punto desajustados que desplegaron otros horizontes posibles de concepción y teorización respecto del medio.

La pérdida de la forma en la fotografía experimental obliga a probar otras constelaciones conceptuales que permitan hacer justicia a las complejidades tramadas en una corporalidad fotográfica. Se trata de conceptos y perspectivas que modifican, desde un marco posfundacional, la manera como construimos interpretaciones acerca de lo que nos rodea y, particularmente, de aquellos objetos denominados culturales. Considerar la materialidad fotográfica implica –como bien lo han notado pensadoras como Karen Barad y Rosi Braidotti

al respecto del agential realism– “la valorización de una ética del saber que refleja y respeta la complejidad, renovando la práctica de la reflexión crítica” (Braidotti 189). Por este motivo es que solo desde una multiplicidad de conexiones transversales podemos sondear una nueva forma de concebir y hablar sobre los objetos fotográficos.

Comprendemos así las potencias que devienen con un modo materialista de definición de lo fotográfico. Un materialismo no dialéctico sino vibratorio (Bennett 20) sobre el cual se pueden entender las objetualidades fotográficas como en constante movimiento. Desde aquí es que resulta central el hecho de que las materialidades fotográficas no son consideradas como inertes. Se trata, más bien, de cuerpos vivos que en la exposición de sus superficies se ven siempre modificados y alterados en sus caracteres más mínimos de expresión. La objetualidad fotográfica no se presenta entonces como mera disposición al sujeto sino como una existencia más sobre la que habrá que inquirir en sus particularidades, sus lógicas de presentación y sus formas de intra-acción (Witzgall 15) con un conjunto de fenómenos estéticos, políticos, económicos, científicos y filosóficos con los cuales se atrae y rechaza permanentemente.

Es en este recorrido conceptual que se intentarán vislumbrar algunas ideas posibles que hagan apenas pensable una teoría de la fotografía atenta a las extrañas alianzas, los órdenes no jerárquicos, la afección y moción de todas aquellas materias densas y diversas.

### **Corporeidades fotográficas**

Entender la fotografía como cuerpo implica revisar su convencional estatuto como mera imagen. En su revisión de los usos discursivos del concepto de imagen, W. J. T. Mitchell advierte en qué medida la noción de imagen, en su diversidad de usos y multiplicidad de referencias disciplinares, responde a una “noción general” vinculada a la semejanza o a la similitud (55). Más allá de los usos literales, figurativos o aquellos que el autor llama “impropios” (35), Mitchell señala cómo el concepto de imagen ha sido extensamente concebido a partir de un significado manifiesto como contenido expresado en las formas materiales de una superficie. A esto se suma el hecho de que, en la historia del pensamiento, las disquisiciones al respecto de la imagen siempre han estado asociadas a una teoría de la representación en la cual se ponen en juego las divisiones clásicas de la historia de la metafísica de occidente, como es el caso de las nociones de sujeto-objeto, materia-forma, naturaleza-cultura, entre otras.

A través de un recorrido que diferencia los alcances de nociones como las de “imagen natural” –referida a las representaciones mentales y perceptuales– e “imagen artificial y expresiva” –referida a las representaciones pictóricas y gráficas–, Mitchell concibe la generalidad de la imagen siempre en un orden representativo. Sea como fuere, esta primacía de la representación, como lógica desde la cual se comprende a la imagen, es la que le permite afirmar la efectividad de “la sensación de que el discurso proyecta mundos y estados de la cuestión que pueden ser representados concretamente y testeados contra otras representaciones” (Mitchell 69). Es así como la pregunta ontológica por la imagen –¿Qué es una imagen?– nos lleva a la pregunta por la representación y la relación que en esta se establece entre el sujeto que “construye y proyecta mundos” y el objeto como aquello puesto en frente, dispuesto para la aprehensión y comprensión del sujeto que es el fundamento de dicha representación. De este modo, la cuestión en la que nos introduce la pregunta por la naturaleza de la imagen es en aquella de la presencia a sí, fundamento de una metafísica tradicional a partir de la cual concebimos todo lo que nos rodea y entre ello, a las fotografías. La concepción de la fotografía como imagen no es, por lo tanto, una cuestión de convención, lenguaje o género, sino, en primera instancia, una cuestión ontológica y política. Pensar la fotografía como cuerpo nos lleva en otra dirección, en la cual la primacía de la representación e incluso de la huella, o el índice, deberá ser puestas en entredicho.

Una de las clásicas referencias a la relación entre imagen y cuerpo ha sido desarrollada por Hans Belting en su *Antropología de la imagen* a través del concepto de medio. Según Belting “el concepto de imagen solo puede enriquecerse si se habla de imagen y de medio como de las dos caras de una moneda, a la que no se puede separar” (17) y es justamente la distinción entre imagen y medio la que permite entender al cuerpo, según el autor, como “un lugar de las imágenes” (44). Este cuerpo tiene como referencia directa el imaginario antrópico. Es el cuerpo humano aquel en donde las imágenes adquieren significación. Si bien la propuesta del autor señala la idea de cuerpos técnicos –convencionalmente llamados como medios– imbuidos de una condición vital y agencial es expreso que esta condición de agentes solo tiene lugar a partir de las prácticas sociales, como los ritos, la empatía y la proyección propiamente humanas.

Considerar las capacidades productivas de estos cuerpos técnicos encuentra su punto arquimédico en las prácticas sociales y, en este sentido, son solo los seres humanos los facultados para activar, ejercer y movilizar sentidos para los cuales los objetos producidos se ubican en una estructura ontológicamente inferior a aquella prerrogativa humana de articulación significativa. Frente a la propuesta de Belting podríamos preguntarnos: ¿de qué modo es posible exceder una antropología de la imagen? y ¿en qué medida es posible dejar de supeditar lo existente al privilegio concedido a la cultura?

Afrontar estas preguntas nos lleva a considerar desde otro lugar el cuerpo. Ya no desde la primacía del cuerpo humano, sino del cuerpo como un borde externo, un límite en el cual se da, tal como lo concibe Jean-Luc Nancy, “[una] fractura e intersección del extraño en el continuo del sentido, en el continuo de la materia. Abertura, discreción” (*Corpus* 18) (Cursivas en el original). Desde esta perspectiva, el cuerpo de las imágenes no es algo a disponibilidad de la acción humana. Es, por el contrario, el lugar de su impugnación; aquella existencia en donde no hay un *subjectum* o, en todo caso, lo que hay es un *subjectile*, aquello que salta en la superficie, un fondo sin fondo expresado en la piel de toda imagen.

La encarnadura fotográfica es el lugar donde se reúnen todas las posibilidades significantes. Ahí confluyen las prácticas materiales y discursivas que hacen de cada foto una foto, en tanto un conjunto de alianzas orgánicas, inorgánicas, discursivas, políticas y estéticas. Se trata de corporeidades fotográficas, ensamblajes técnico-materiales (Latour 28) en los cuales se hacen expreso los agenciamientos (Deleuze y Guattari 10) tanto textuales y discursivos como de aquellas sustancias que componen el devenir fotográfico de todo artefacto. Son formas de imaginación y narratividad que no dependen de las prácticas culturales o de la capacidad de simbolización humana, sino de aquellas sustancias químicas en intra-acción constante, conocimientos técnicos e históricos de los propios procesos fotográficos y tradiciones de visualidad y tactibilidad que se pliegan en todo cuerpo fotográfico como palimpsesto material (Iovino y Oppermann 222). Bajo esta concepción de la corporalidad fotográfica, toda fotografía es cuerpo antes que simple imagen, representación o simple huella. Se trata de una fuerza, una energía o intensidad de lo distinto, una imagen como lo distinto, en las palabras de Nancy, una “presencia real” en tanto fragmentos materiales expresados, dispuestos, que devienen en una imagen en tanto que imagen, cosa en el mundo (*La imagen* 11).

El cuerpo fotográfico es la foto, una singularidad plural en la cual se ponen en juego las potencias creativas inherentes a toda materia fotográfica. Manifestación que es posible advertir en la acción de los compuestos orgánicos de los reveladores, como la hidroquinona o el metol, los ácidos carboxílicos del ácido acético de los detenedores y el tiosulfato de sodio, compuesto inorgánico presente en los fijadores fotográficos. Materias químicas que reaccionan y que dan lugar, junto con la radiación electromagnética, las emulsiones y la multiplicidad de compuestos, de los así llamados soportes, a un tejido de experiencia vibrante que hace a toda objetualidad fotográfica. Esta es la baja materia que actúa en dichos artefactos y, principalmente, en aquella ingente cantidad de fotografías producidas hacia mediados del siglo XX.

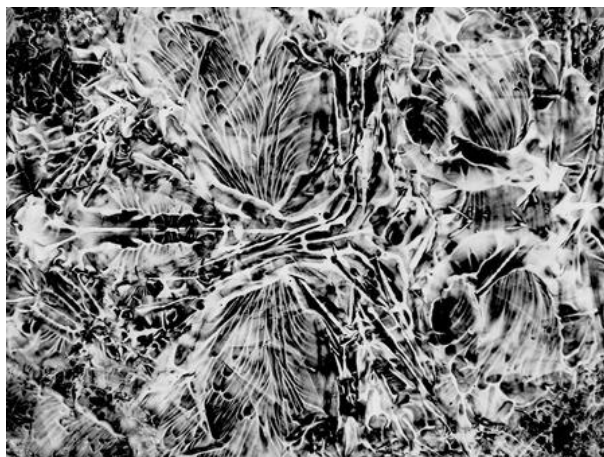


Imagen 1. Ramón Pereira, Sin título. Fotograma, ca. 1960. Colección del artista.



Imagen 2. Héctor “Rayo” Puppo, Sin título. Fotograma, ca. 1960. Colección del artista.

Un ejemplo de esto se puede hallar en las experimentaciones fotográficas realizadas por los miembros del Centro de Experimentación Visual de La Plata (CEV) durante los sesenta y setenta. Irreverentes, escurridizos y abstrusos, los fotogramas producidos por Jorge Pereira, Ramón Pereira, Roberto Roillé, Rayo Puppo, entre otros, manifiestan la experiencia de una abstracción propiamente informe y expresiva en la cual las materias se deslizan dando lugar a formas de la extrañeza (véase imágenes 1 y 2). Se trata de materias vivientes sobre las cuales las acciones moleculares de los distintos compuestos se esparcen dando lugar a una potencia expresiva que excede toda idealidad del significado. Es posible así advertir la actuación particular de las alianzas estratégicas de estas materias, que no solo condensan las formas de composición química y física, sino que entretejen su expresividad en una coagulación agencial entre dichas sustancias: la historia de los fotogramas, la tradición de la abstracción informalista y el legado de los procedimientos propiamente fotográficos. Es la manifestación de una sensibilidad que no solo le pertenece al soporte, sino que se levanta en esa dinámica de fuerzas permanentes entre la visibilidad de las trazas lumínicas y la invisibilidad de las sustancias y

prácticas que las hacen posibles. Así, en la sutileza de un cuerpo que se despliega como texturado en la aparentemente plana bidimensionalidad del papel, las materias orgánicas e inorgánicas dispuestas se convierten en los agentes de una corporalidad esquiva (véase imagen 3).

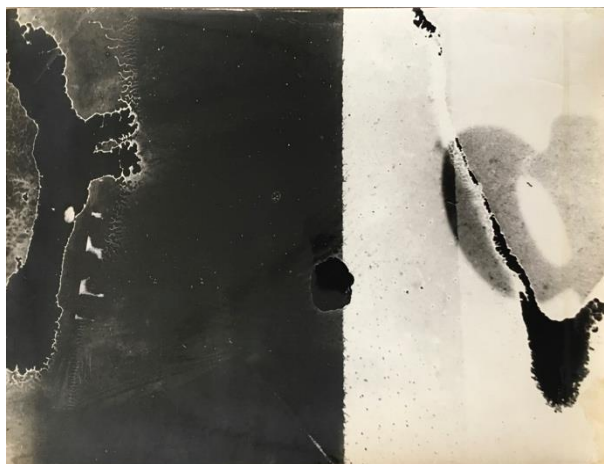


Imagen 3. Jorge Pereira, Sin título. Fotograma, ca. 1960. Colección del artista.

Una corporalidad azarosa que se hace presente por medio de grietas y marcas apenas evidentes y multiplicadas por una no intencionalidad humana que expresa la vida material en sus múltiples estratificaciones. Se trata, por lo tanto, de una artefactualidad compleja (Preston 4) producida no por, sino en, una materialidad fotográfica densa.

El cuerpo fotográfico es, de este modo, pura exposición; exposición en la piel, aquella ex-piel-sición que Nancy entiende “como un movimiento permanente, como una ondulación, un despliegue y repliegue, un además siempre cambiante por el contacto con todos los otros cuerpos –esto quiere decir por el contacto con todo aquello que se aproxima y con todo lo que nos aproximamos” (Del tacto 17). De ahí se hace posible considerar las corporeidades fotográficas a la luz de una repartición de lo sensible, un conglomerado que hace ser a los fotogramas del CEV cuerpos estéticos. La fotografía se presenta como puro cuerpo material, copioso, múltiple y excreciente en el que la huella lumínica y la capacidad imaginaria aparecen solo como algunos de sus miembros, pero nunca como origen o fundamento.

Vemos con esto que la fotografía como cuerpo –o como imagen en tanto lo distinto en el sentido nancyano– apunta a una estética y a una teoría de la creatividad en la cual la materialidad fotográfica no está disponible para la información humana. Aquí se ejerce una torsión en la que los sentidos de las fotografías no dependen de los fines propios del animal humano, sino de la energética de las materias que se agitan en cada foto. Esta energética material es insoslayable en producciones fotográficas contemporáneas que desde los sesenta hacen patente una moción en la cual la materia informe, aquella no informada, no empática y no reconocible, se manifiesta en su plena apertura y contacto. Este es el movimiento del tocar al que nos enfrenta cada fotografía, un cuerpo que acaricia, que inscribe un placer y un deseo expresado en los objetos estéticos, en su propia piel, en la textura de esa superficie que creemos considerar solo para una contemplación y comprensión fundamentalmente antropocentradadas.

Los fotogramas son, por lo tanto, un caso excepcional para considerar esta vitalidad que anida en los entrelazamientos materiales y discursivos de la fotografía. Algo que también se expresa, por ejemplo, en los fotogramas que Andrea Ostera realizara a fines de la década del 90. Se trata de cuerpos concretos, de sustancias plurales, tanto humanas como no humanas, que ofrecen otra experiencia de las naturalezas materiales de 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 corporeidad fotográfica. Estas materias se encuentran abiertas, es decir, son la masa de los cuerpos 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 experimentalidad fotográfica (véase imágenes 4 y 5). 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 las fotografías demanda una línea de encuentro con cada una de estas artefactualidades no dependiente de una contigüidad transparente y lineal.

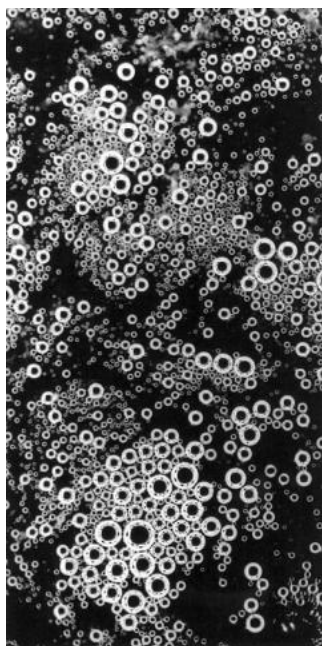


Imagen 4. Andrea Oстера. Sin título, 1997/1998.  
Fotograma sobre película – Plata en gelatina – 200 x  
100 cm.

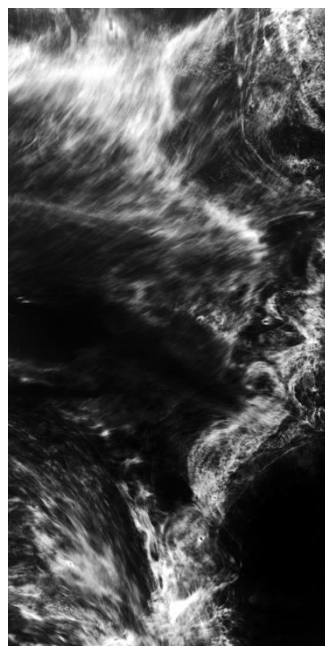


Imagen 5. Andrea Oстера. Sin título VII, 1997/1998.  
Fotograma sobre película – Plata en gelatina – 200 x  
100 cm.

## Viscosidad

Las fotografías experimentales hasta aquí comentadas hacen patente una espesura fotográfica que secreta de modo constante sustancias, colores y olores difícilmente identificables. Es por este motivo que, en tanto materias viscosas, los fotogramas diluyen cualquier deseo apropiacionista que garantice el reconocimiento y comprensión solamente racional de estos objetos. Si, por su parte, el gesto del materialismo histórico puso en la escena el problema del arte como reflejo, al igual que lo hiciera gran parte de la historia al respecto de su consideración sobre las imágenes, los cuerpos fotográficos exaltan una lógica refractiva antes que reflexiva. Es en la densidad de cada cuerpo fotográfico que se trenzan alianzas y agenciamientos de sentido propiamente materiales y completamente diferenciadas de un estado de cosas previo. De este modo, en tanto cuerpos viscosos, las materialidades fotográficas y, en particular, los fotogramas aquí comentados, operan a la manera de un mosaico compuesto siempre por fragmentos y partes de partes que producen multiplicidad de efectos de sentido.

La viscosidad da cuenta del carácter compuesto de toda materialidad fotográfica. Esta composición es ciertamente técnica, en términos de un modo de individuación específico (Simondon 81) en el cual la materialidad del cuerpo fotográfico agita diversidad de regímenes de sentido, tanto químicos como estéticos y políticos. Por esto se hace posible enunciar una *téchne* de los cuerpos fotográficos, una “creación” que no responde a la idealidad imaginativa del fotógrafo y/o fotógrafa sino a esa capacidad autopoietica de toda materialidad (Iovino y Oppermann 216) fotográfica. Es la actividad constante, la respuesta siempre activa de toda fotografía ante las condiciones medioambientales e históricas, la que señala una energética fotográfica que no puede ser dejada de lado. Las superficies fotográficas ponen así en evidencia un espaciamiento de tiempo que difiere en cada uno de los casos y que se caracteriza por una multiplicidad de bifurcaciones. Siempre se trata de fotografías situadas, de objetos técnicos en constante transformación en el marco de contextos y coordenadas medioambientales específicas. De esta manera, los objetos fotográficos participan de esa biota, o vida existente en toda la biosfera, de la cual hablaran Lynn Margulis y Dorion Sagan (83) teniendo en cuenta un carácter artefactual de la naturaleza (Haraway 121), así como se suele considerar a las artefactualidades supuestamente construidas en la excepcionalidad de la cultura. En este sentido es que también podemos afirmar la ausencia de toda significación trascendente o última de una artefactualidad fotográfica.

Ahora, este modo de existencia, principalmente artefactual, no supone una completa dependencia de los objetos fotográficos. Es por esto que su modo de ser se establece como independiente, autónomo y, por lo tanto, parcialmente infinito en relación con la temporalidad propiamente humana. Las fotos son así agentes independientes, cuerpos particulares e intencionales, pero nunca en un segundo grado. Densidades impenetrables a las que solo se puede acceder en una desgarradura o un agujereamiento (Nancy, *Corpus* 13). Se trata de objetos técnicos que se exponen permanentemente. Sus sustancias corporales están en constante apertura y es en ella en donde se solidifican ciertos estratos que pueden ser rápidamente modificados, rebatidos o suplantados por otros. Aquí se da el juego fotográfico entre esa virtualidad materialmente intensa, convulsionada, azarosa y diversa y esa actualidad en la cual ciertos estratos fotográficos y no fotográficos dan lugar a relaciones de poder que tornan prácticamente inaccesibles las fugas y conexiones constitutivas de toda materialidad artefactual.

La viscosidad fotográfica, este modo de entender toda fotografía como virtual y actualmente densa y excrecente, implica que en la materialidad fotográfica habita lo que Foucault denominó “la experiencia desnuda del afuera” (16). Esta experiencia del afuera que se tiene con toda fotografía no es aquel contenido de la foto que en una teoría representativa se podría comprender como su asunto, en una oposición binaria forma-contenido, sino que más bien se trata de una atracción al exterior que supone experimentar “el vacío y la indigencia, la presencia del afuera [ligada al] hecho de que uno está irremediamente fuera del afuera” (16). Con esto se refuerza la apertura extrema de todo cuerpo fotográfico, una apertura en donde su materialidad está ahí, dispuesta, sin intimidad y protección alguna. Ninguna objetualidad fotográfica está jamás clausurada, ni por las lecturas que moviliza, ni por sus cualidades propiamente fotográficas, no tiene una esencia, solo se abisma en los intentos interpretativos que pretenden determinarla.

En sus *58 indicios sobre el cuerpo*, Nancy formula: “Corpus un cuerpo es una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones. Es una colección de colecciones, corpus corporum, cuya unidad sigue siendo una cuestión para ella misma” (*Corpus* 111).

Pensada para la fotografía, esta idea del cuerpo como colección de diversidad de piezas resulta elocuente a la hora de considerar la materialidad fotográfica. En tanto ensamblaje particular, cada artefacto fotográfico se compone de entidades vívidas. Es por este motivo que esta materialidad es siempre performativa, siempre se expresa dando cuenta del propio gesto



material que la compone. Es en su superficie estética, sensorial, donde las sustancias fotográficas se entrelazan con los tejidos culturales (Bruno 16). En la interconectividad de los diversos regímenes que dan lugar a una foto se configura, de este modo, un espacio medial y técnico en constante movimiento. Su tangibilidad se hace visible y es en la conexión no jerárquica de sus compuestos que se forman significaciones, manifiestas en los sentidos de una red de fluidos que corren sobre la trama fotosensible.

El espesor fotográfico tiene que ver, entonces, con su condición de “actor semiótico-material” (Haraway 121) en el cual el objeto de conocimiento constituye una dimensión activa de la producción de los cuerpos fotográficos. Pero este “objeto de conocimiento”, antes que develar una capacidad humana de construir sentidos sobre las imágenes, evidencia las interacciones entre humanos y no humanos que tienen lugar en cada artefactualidad fotográfica. La superficie de la piel fotográfica es el lugar de la interacción entre los objetos y lo que llamamos con propiedad la cultura. Es esa zona límite en la cual la prerrogativa humanista se cree garantizar, pero en donde permanentemente se ve expulsada y desajustada.

La imposibilidad de señalar un contenido efectivo, claro y distinto de los fotogramas del CEV y Ostera señala este retroceso humanista. ¿Qué vemos cuando vemos estos artefactos fotográficos? ¿A qué sentidos nos envían? ¿Cuáles son sus efectos de significación? Desde una perspectiva histórico-cultural, podríamos afirmar que estos fotogramas son el resultado de las prácticas estético-artísticas llevadas adelante por un conjunto de individuos partícipes de un clima experimental o anticonvencional en la argentina posterior a los sesenta. Un escenario artístico signado por los legados de la vanguardia y la ruptura con las tradiciones representativas y de conformación de imágenes en el escenario de aquel entonces. No obstante, si se toma como punto de partida la materialidad vibratoria de sus compuestos, el relato puede ser llamativamente distinto. Antes que buscar el fundamento de estos artefactos técnicos en esas prácticas del anticonvencionalismo artístico de los sesenta, es posible señalar cómo estos fotogramas devienen de un agrupamiento de diversos elementos de materia vibratoria de distinto tipo. Se trata de objetos en los que se expresa una confederación inter-reinos (Billi 240) en la cual la hidroquinona y las sales de plata se mezclan con las ideas de la vanguardia y los procedimientos de una historia técnica que vehiculiza la efectividad de ciertas alianzas y no de otras. Los compuestos químicos, propios de los materiales corporales humanos en los fotogramas de Ostera, se interconectan con las emulsiones fotográficas dando lugar a surcos y trazas de energía y materia en las cuales la historicidad de las formas visuales también se encarna. Se trata, por este motivo, de un cuerpo complejo, transido por una multiplicidad de fuerzas de distinta naturaleza que hacen de una fotografía más que una fotografía, en el sentido comúnmente asociado al término.

### **Un reordenamiento perceptivo**

La vitalidad de la materia fotográfica nos enfrenta al hecho de volver a pensar las lógicas que han alimentado la elaboración de teorías fotográficas y el modo en que se han interpretado la diversidad de estas objetualidades. Nuestros esfuerzos se han centrado en el constructivismo cultural, lingüístico e histórico para el cual los poderes de la materia son efecto de la cultura y de las capacidades propiamente humanas (Haraway 123). Esta perspectiva no proporciona herramientas conceptuales que permitan desentrañar la efectividad específica de las materialidades que constituyen cada fotografía. Antes que señalar las capacidades fotográficas de construir sentido a través de una interacción e interferencia de sustancias y fuerzas, el constructivismo cultural y los análisis que se derivan de él —en los estudios culturales y la historia social— dejan de lado la eficacia fotográfica, las fuerzas, energías, intensidades y extensiones que hacen al espesor de dichos objetos en su condición de materias vivientes. La

fotografía “[...] revela, desvela, explica, expone o procesa” su propio artificio técnico, el gesto performático de su materialidad (Derrida, *La fotografía 2*). De este modo es que la materialidad fotográfica, como puro gesto deviene, transitoriamente, en una constelación de fenómenos concertados en los cuales cada objetualidad se inscribe. Esto cobra sentido por medio de la concepción agambeniana del gesto como aquello por medio del cual “[...] no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta” (Agamben 53). El gesto fotográfico es aquel que produce su materialidad, una red relacional en donde se activan afectos y sentidos. Desde este lugar de la eficacia de las materias fotográficas, se hace explícita una redistribución de la agencia en lo existente en donde antes que mero depósito de simbolizaciones humanas, las artefactualidades fotográficas operan como actantes de un plexo de interconexiones materiales y discursivas, humanas y no humanas.

En su texto sobre el reparto de lo sensible y las relaciones entre política y estética Jacques Rancière es explícito al considerar dicho reparto como un “sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas” (19). Desde esta concepción, Rancière enuncia una idea de la política como forma de experiencia que da lugar a la comprensión de las “maneras de hacer” y “sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad”. Lo fundamental aquí tiene que ver con una distribución de los lugares que hacen inteligible e interpretable diversos modos de ver y hacer. Sin embargo, tomar como punto de partida la materialidad fotográfica nos lleva antes que a una identificación de aquellos lugares asignables y fijables a determinadas prácticas, aspectos y actantes a señalar otra redistribución de lo sensible en lo existente, una no fijación de los lugares de visibilidad o invisibilidad, sino una contaminación constitutiva de todo ensamblaje fotográfico.

Bajo este prisma, la partición de lo sensible que tiene lugar en toda superficie fotográfica explicita ese partager (Nancy, *Ser singular plural* 72) que constituye el modo de ser fotográfico y el modo de ser que somos en tanto cuerpos: un com-partir nuestra exposición a la nada en común, a aquello no identificable sino ex–apropiante. Lo común entre las sustancias eficaces de la materialidad fotográfica, esas partes de partes, a las que se hizo mención anteriormente, solo evidencian una diferencia en donde ninguna identidad se hace posible. Es justamente en esa aporía de lo común, como la nada en común, que se hacen posibles las interconexiones inesperadas, los vínculos sorprendidos y modos otros de imaginación de lo existente regidos por una materia activa y autogenerativa.

En los fotogramas comentados este com-partir la nada en común se evidencia en su aparente antinarratividad que anula la empatía y la capacidad proyectiva e introyectiva que se puede operar sobre estos objetos. Por el contrario, estos nos expulsan, nos extrañan y solo garantizan las chorreaduras de un material que se dice; favoreciendo su análisis “en la búsqueda de sus historias” y en sus interacciones materio-discursivas (Coole y Frost 10). Desplazadas de un antropocentrismo, estas artefactualidades fotográficas ponen en escena un reordenamiento perceptivo; otra forma de entender sus capacidades, sus lógicas de funcionamiento, sus múltiples temporalidades y espaciamientos que en una unificación provisoria movilizan efectos de identidad constantemente desestructurados en la agitación de otros agenciamientos en constante movimiento. Aquí radica parte de las diferencias materiales fundamentales que Sabine T. Kriebel señaló para distinguir qué es una foto (3). Pero a la multiplicidad procedimental apuntada por la autora, se suman sus poderes, sus espacios de circulación, su efectualidad distribuida en distintos planos de sentido encarnados en lo que tendemos a llamar como la foto.

Centrarnos en la vida dinámica que anida en toda fotografía nos ofrece una cartografía estética completamente diferenciada de aquella formulada desde la modernidad. Expresa una vida sensible no definida por un rasgo exclusivamente humano (Coccia 11) sino por una apertura de todo lo existente en su dimensión poética, “mediada por un hacer y por técnicas”

en común a todos los vivientes. Ni en una correspondencia con un estado de cosas preexistente, ni la plasmación de una imaginación exclusivamente humana, las materialidades fotográficas en general, y los fotogramas aquí comentados en particular, son casos de una trans-objetualidad a partir de la cual un objeto estético es concebible como “conformado por una multiplicidad sensible y una multiplicidad espectral que se desarrollan, conjuntamente, a lo largo de una estela temporal indefinida” (Romandini 37). En ese sentido es que la propia materialidad fotográfica –enunciada como una totalidad– no es más que un modo de nombrar una materia que no es ni unitaria, ni sólida, sino que está habitada por impurezas sensibles alejadas de lo puramente inteligible (37). De aquí se desprende que, antes que apuntar a una forma clara y comprensible, los fotogramas experimentales de los 60 y 90 desajustan toda Gestalt que intente, en una psicología humanista, homogeneizar, circunscribir y unificar, aquella propiedad impropia de la heterogeneidad fotográfica.

### Materialidad excesiva

La fotografía pareciera ser siempre excesiva. Es el desborde de su materialidad lo que impide cualquier tipo de neutralización, introyección u apropiación de sus potencias significantes. Sus cualidades rebasan toda empresa interpretativa y, sin embargo, sus modalidades expresivas puján hacia ámbitos no previsibles de interrelación. “Fotografía-materia”, “Fotografía-expresión”, “Fotografía-vital”: todos estos sintagmas redundan sobre aquellas formas de ser fotográficas impelidas por las fuerzas intrínsecas de su constitución objetual. Antes que un calco de lo real, las materias fotográficas construyen lo real, diagraman una visibilidad tensionada por los órdenes de la química, la óptica y la estética. Orden de la presencia y la dinamización de las sustancias atómicas y subatómicas presentes en las superficies.

Se trata de un cuerpo que desafía todo orden jerarquizado por la organicidad. En ese sentido, los fotogramas podrían bien ser concebidos como cuerpos sin órganos (Deleuze y Guattari 155). Cuerpos que consideramos intangibles pero que, sin embargo, lo son en su multiplicidad. No se trata, de este modo, de un cuerpo antropológico, como quizás lo pensara Hans Belting en su concepción de la imagen ya comentada, sino de un cuerpo fuera de todo privilegio humanista.

Esta corporalidad da cuenta de una dimensión poética propia de la materialidad. Bajo esta mirada, la fotografía siempre se auto-transforma, se entrecruza con distintos sistemas de interconexión que ponen en funcionamiento capacidades diferenciadas de cambio, causalidad, temporalidad y espacio. Nunca hay un patrón recurrente, siempre hay multiplicidad fotográfica. Reino de lo diverso, nunca una fotografía es igual a otra, nunca una mera reproducción de lo mismo, siempre sus marcas varían. Sus interrelaciones materiales se modifican en función de un principio de movimiento que jamás se detiene. Es así como en la fotografía siempre asistimos a ritmos, vibraciones, fuerzas y energías (Bennett 20) que transforman y separan continuamente todo principio de unicidad. No hay por este motivo un patrón sobre el cual se superpongan los sentidos fotográficos. Una generalidad que nos permita comprenderla, sino un cuerpo complejo en el cual interactúan diferentes ordenes de la materia, con distintas densidades, texturas, longitudes y profundidades. Desde esta perspectiva, cada fotografía es un cuerpo más que humano, un cuerpo procesal o procedimental que genera y desgenera, que actúa y se detiene, que avanza y retrocede. Vida más que humana, sentido más que humano, sensibilidad y deseo más que humano.

En esta densidad de la objetualidad fotográfica se pone de manifiesto la desmesura constitutiva de estos cuerpos. El cuerpo, como dice Nancy,

enuncia –no es silencioso ni mudo, que son las categorías del lenguaje. El cuerpo enuncia fuera-de-lenguaje (y es lo que del lenguaje se escribe). El cuerpo enuncia de tal manera

que ajeno a todo intervalo y a todo desvío del signo, él anuncia absolutamente todo (él se anuncia absolutamente) y su anuncio para él mismo es obstáculo, absolutamente. *El cuerpo enuncia, y él se enuncia, impidiéndose como enunciado* (y como enunciación). Sentido del rechazo-de-sentido. (Nancy, *Corpus* 81) (Cursivas del original)

La artefactualidad fotográfica rechaza, de esta manera, toda garantía de saber, desaparece en todo intento de dominio a través del lenguaje. Su masa, su peso, su textura, ese borde que caracteriza su ex-piel-sición se anula en aquel lugar donde creemos capturar y comentar lo que nos dice. De este modo es que los cuerpos fotográficos, su fisicalidad y el entretejido de sus superficies escapa a todo proyecto sistemáticamente descriptivo. Es en el reduccionismo cultural (Iovino y Oppermann 217) donde se cree capturar lo incapturable en un gesto soberano de control y ordenamiento de todo lo existente.

Al llegar a este punto se ha podido advertir la necesaria complejidad con la que debe ser llevada adelante toda reflexión crítica sobre una materialidad siempre excesiva. Aquí se intentó apenas esbozar un pensamiento fragmentario con el cual, seguramente, solo nos podamos enfrentar a dichos artefactos complejos y diversos. Es imperioso, ante una agitación del pensamiento contemporáneo que descrea del legado humanista, llevar adelante una reconceptualización de la materialidad fotográfica y pensar estas objetualidades desde una perspectiva que reconsidere el entrelazamiento simétrico de procesos materiales y discursivos. En este recorrido el trabajo de Joanna Zylińska, “Photography after the Human”, supone un paso importante a la hora de imaginar otros modos posibles de pensar estas objetualidades técnicas. No obstante, más que pensar desde el actual imaginario de la desaparición de lo humano como “tema visual” (8), es posible considerar que el cuerpo fotográfico y las materias informes que en él se expresan, rebaten, radicalmente, cualquier aproximación a la fotografía desde los “temas visuales” todavía demasiado humanos. La materialidad fotográfica pone en evidencia la exigencia contemporánea de repensar nuestros lugares de aproximación a la fotografía y el privilegio narcisista desde el cual siempre hemos buscado aprehenderlas. Quizá sea el momento de declinar en esta forma de ser que somos y de enfrentar lo que entendemos como objetos culturales desde una políticaestética de las cosas mismas. Es quizá, desde lo informe fotográfico –aquello que carece de derecho propio, como decía Bataille– que podríamos llegar a trazar otra imaginación. Esta vez, propiamente fotográfica.

## Obras citadas

- Agamben, Giorgio. “Notas sobre el gesto.” *Medios sin fin. Notas sobre la política*, traducido por Antonio Gimeno Cuspina, Pre-Textos, 2001, pp. 47-56.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja, Paidós, 2011.
- Bataille, Georges. “Informe.” *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, traducido por Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo, 2008, p. 55.
- \_\_\_\_\_. “El bajo materialismo y la gnosis.” *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, traducido por Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo, 2008, pp. 56-63.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa, Katz Editores, 2012.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Duke University Press, 2010.
- Billi, Noelia. “Política y ontología. De La Internacional a La Interreinos.” *Pensamiento de los confines*, n.º 31-32, primavera-verano de 2018, pp. 237-243.
- Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Traducido por Juan Carlos Gentile Vitale, Gedisa, 2015.

- Bruno, Giuliana. *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. University of Chicago Press, 2014.
- Coccia, Emanuele. *La vida sensible*. Traducido por María Teresa D’Meza, Marea, 2011.
- Coole, Diana y Samantha Frost (eds.). *New Materialisms*. Duke University Press, 2010.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez, Pre-Textos, 2015.
- Derrida, Jacques. “La fotografía: copia, archivo, firma.” *Minerva. Revista del círculo de Bellas Artes*, n.º 7, 2008, s/p, <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=228>.
- \_\_\_\_\_. *Artes de lo visible (1979-2004)*. Traducido por Joana Masó y Javier Bassas Vila, Ellago Ediciones, 2013.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Traducido por Graziella Baravalle, Paidós, 2010.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Traducido por Manuel Arranz Lázaro, Pre-Textos, 1997.
- Haraway, Donna. “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles.” *Política y sociedad*, n.º 30, 1999, pp. 121-163.
- Heidegger, Martin. “La época de la imagen del mundo.” *Caminos de bosque*, traducido por Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza Editorial, 2012, pp. 63-90.
- Iovino, Serenella y Serpil Oppermann. “Ecocrítica material: materialidad, agencia y modelos narrativos.” Traducido por Guadalupe Lucero y Noelia Billi, *Pensamiento de los confines*, n.º 31-32, primavera-verano de 2018, pp. 215-227.
- Krauss, Rosalind. “Notas sobre el índice. Parte 1.” *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, traducido por Adolfo Gómez Cedillo, Alianza Editorial, 2009, pp. 209-223.
- Kriebel, Sabine T. “Theories of Photography. A Short History.” *Photography Theory*, editado por James Elkins, Routledge, 2007, pp. 3-49.
- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Traducción de Gabriel Zadunaisky, Manantial, 2008.
- Ludueña Romandini, Fabián Javier. “Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual.” *Pequeño manual de inestética*, de Alain Badiou, Prometeo Libros, 2009, pp. 9-39.
- Margulis, Lynn y Dorion Sagan. *Microcosmos*. Traducción de Mercè Piqueras, TusQuets Editores, 2013.
- Mitchell, William J. T. “¿Qué es una imagen?” *Iconología. Imagen, texto, ideología*, traducción de Mariano López Seoane, Capital Intelectual, 2016, pp. 29-69.
- Nancy, Jean-Luc. “La imagen—Lo distinto.” *Revista laguna*, n.º 11, septiembre de 2002, pp. 9-22.
- \_\_\_\_\_. *Ser singular plural*. Traducción de Antonio Tudela, Arena Libros, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Del tacto (tocar/mover, afectar, remover/excitar).” *Archivida. Del sintiente y del sentido*, traducido por Marie Bardet y Valentina Buló, Quadrata, 2013, pp. 11-23.
- \_\_\_\_\_. *Corpus*. Traducción de Patricio Bulnes, Arena Libros, 2016.
- Preston, Beth. *A Philosophy of Material Culture. Action, Function, and Mind*. Routledge, 2013.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Traducido por Mónica Padró, Prometeo Libros, 2014.
- Rouillé, André. *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. Traducido por Laura González-Flores, Herder, 2017.
- Schaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Traducido por Dolores Jiménez, Cátedra, 1990.

- Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Traducido por Margarita Martínez y Pablo Rodríguez, Prometeo Libros, 2007.
- Witzgall, Susanne. “Power of Material/Politics of Materiality – an Introduction.” *Power of Material/Politics of Materiality*, editado por Susanne Witzgall and Kerstin Stakemeier, diaphanes, 2017, pp. 13-25.
- Zylinska, Joanna. *A fotografia depois do humano*. Traducido por Gabriela Baptista, Zazie Edições, 2019.