

ABSTRACCIÓN FOTOGRÁFICA Y PERFORMATIVIDAD MATERIAL

Photographic Abstraction and Material Performativity

JULIANA ROBLES DE LA PAVA
CONICET/IIAC-UNTREF (Argentina)

robles.juliana@gmail.com

Recibido: 22 de enero de 2021

Aceptado: 2 de abril de 2021

<https://orcid.org/0000-0002-9545-6478>

<https://doi.org/10.7203/KAM.17.20272>

N. 17 (2021): 475-496. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: El presente artículo tiene por objeto analizar el lugar que ocupa la materialidad en el estudio de un conjunto de obras fotográficas abstractas producidas en la Argentina entre 1960 y 1980. Para llevar esto adelante resultará necesario hacer un breve recorrido por distintos abordajes teóricos sobre el medio para poder ubicar allí el lugar que ha ocupado la reflexión respecto de la materialidad. En función de esto se intentará perfilar una noción de materialidad concebida en los términos de una multiplicidad relacional con el objetivo de describir, seguidamente, un conjunto de objetos fotográficos que en el marco del abstraccionismo estético en la Argentina pusieron en jaque los modelos referencialistas de la fotografía e inscribieron la actualización de una idea fotográfica concebida más allá de los paradigmas indiciales o del constructivismo cultural, asociados al medio. De acuerdo con esto, se intentará sostener que en la abstracción fotográfica se pone en juego una lógica performativa de la materialidad que desestabiliza los modos convencionales de concebir a la imagen técnica.

PALABRAS CLAVE: Fotografía argentina, fotogramas, quimiogramas, neo-materialismos, performatividad.

ABSTRACT: This article aims to analyze the place of materiality in the study of a group of abstract photographic works produced in Argentina between 1960 and 1980. In order to carry this out, it will be necessary to make a brief review of different theoretical approaches to the medium in order to set the place occupied by the reflection on materiality. Then, we will try to outline a notion of materiality conceived in the terms of a relational multiplicity with the aim of describing a set of photographic objects that in the framework of aesthetic abstractionism in Argentina challenged the referential models of photography and inscribed the update of a photographic idea conceived beyond the indexical paradigms or the cultural constructivism associated to the medium. According to this, we will try to sustain that in photographic abstraction a performative logic of materiality is put into play that destabilizes the conventional ways of conceiving the technical image.

KEYWORDS: Argentine photography, photograms, quimiograms, neo-materialisms, performativity.

INTRODUCCIÓN

En la historia de la teoría fotográfica no han abundado los abordajes que privilegien el cuerpo material que constituye a cada objeto fotográfico.¹ Salvo las aproximaciones desplegadas por los enfoques antropológicos como los de Hans Belting o Elizabeth Edwards, entre otros autores, los lugares comunes de los estudios sobre el medio han favorecido la condición referencial que pareciera venir inextricablemente atada a una supuesta naturaleza de la fotografía. En efecto, el problema instaurado con la incursión de la así llamada “imagen”² fotográfica estuvo sujeto a las diatribas que, desde mediados del siglo XIX, suscitó la presentación pública de este medio. Desde acérrimos defensores hasta confesos detractores, la fotografía siempre se vio ligada al desafío de la referencialidad y el lugar del atestigüamiento de una realidad preexistente. Pero más allá de estos debates —que han sido extensamente comentados por innumerables autores—³ lo importante para este trabajo consiste en la escasa atención que la condición material ha tenido para el estudio de la fotografía. En función de esto, este trabajo tiene por objeto analizar el lugar que ocupa la materialidad en el estudio de la fotografía tomando como casos de análisis un conjunto de artefactualidades fotográficas abstractas producidas en la Argentina entre 1960 y 1980. Será necesario primero recorrer, brevemente, distintos abordajes teóricos sobre el medio y analizar el lugar que ocupa allí la materialidad para después intentar perfilar una noción de materialidad fotográfica concebida en los términos de una multiplicidad relacional. De acuerdo con esto, se intentará sostener que en la abstracción fotográfica se pone en juego una lógica performativa de la materia que desestabiliza los modos convencionales de concebir a la imagen técnica, su manera de estar en el mundo, de ser objeto y de participar de un conjunto de otras materias vitales en constante transformación.

¿Bajo que parámetros el concepto de materialidad fotográfica resulta operativo para analizar la producción de obras fotográficas? ¿Qué habilita este concepto a enunciar sobre la fotografía y más específicamente sobre la fotografía que se inscribe en el orden de la abstracción estética?

Enunciar la materialidad supone tejer una relación compleja y disímil de factores que determinan a un objeto. La fotografía ha participado de determinaciones históricas

1 Vale la pena recordar que en los trabajos sobre la imagen la antropología de la imagen ha desarrollado un aporte incomparable. Este es el caso de las aproximaciones propuestas a la noción de imagen-cuerpo de Hans Belting en su libro *Antropología de la imagen* (2007).

2 Señalo esta distancia con respecto a la noción de imagen en tanto me interesa resaltar la condición objetual que se hace patente en la fotografía en su carácter de artefactualidad material y táctil.

3 Son innumerables las referencias a las polémicas en torno a la defensa o condena de la fotografía en el siglo XIX. Algunos autores que han trabajado y sistematizado en mayor o menor medida estas discusiones son Philippe Dubois (2010), André Rouillé (2017), entre otros.

específicas que la han entendido como un instante captado en un pasado momentáneo (Barthes, 2011: 65); un programa preestablecido dentro de la técnica (Flusser, 2014: 16), e incluso, como una categoría teórica que posibilita enunciar un modelo de producción visual (Krauss, 2009: 209-224). En todos estos casos hay un horizonte de conocimiento compartido: la fotografía es todo menos un objeto material. Esta anotación ya se encuentra incluso presente en el mismo Roland Barthes cuando mencionó que:

[...] la Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el Tal (tal foto y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. (Barthes, 2011: 29)

Recuperar la singularidad del objeto fotográfico supone hacer presente, en el análisis, las determinaciones históricas que conviven en el objeto. Sin bien Barthes anotó esto de manera clara su reflexión se dirigió hacia aquel *noema* de la fotografía que, en definitiva, nos volvía sobre el problema de la referencialidad. En parte, esta singularidad material que configura el modo de existencia propia del objeto fotográfico pareciera verse ocultada por los hábitos naturalizados de lectura sobre el medio, históricamente seducidos por una literalidad irrefrenable.

Describir la materialidad fotográfica que hace a un artefacto supone apostar a un concepto extenso que involucra diversas instancias de análisis. Algunos modelos de aproximación a la materia se pueden hallar en los estudios en cultura material que han atravesado de modos diversos a la antropología y la arqueología (Miller, 2005), aunque este concepto de materialidad signa a un campo interdisciplinar de estudio que involucra la sociología, la geografía, la historia de la tecnología, entre muchos otros horizontes de pensamiento (Preston, 2013: 6). La cultura material refiere al reino de las cosas y los objetos en su diversidad, pero quizás lo que resulta fundamental y novedoso es su modo específico de acercamiento a las propiedades particulares de los objetos, a sus cualidades materiales en tanto sustancia física y a lo social de esos objetos como un punto de partida (Tilley, 2006: 3-4) más que como única finalidad de su existencia. Lejos de ser una perspectiva que se entiende al modo de un formalismo, el concepto de materialidad recoge las potencialidades epistemológicas de la historia social, la sociología, la semiótica, la estética y dialoga con las aproximaciones propuestas por los Estudios Visuales y su acercamiento a los problemas culturales de configuración de una visualidad histórica (Bal, 2004; Brea, 2015). A esto también se suma los abordajes desarrollados por los Nuevos realismos (Bryant, Srnicke y Harman, 2011), los Nuevos materialismos (Coole y Frost, 2010) y la Ontología orientada a objetos (Harman, 2016). Por otra parte, este concepto de materialidad no intenta resumir o desechar todas estas perspectivas de análisis y de

comprensión de los objetos, y las prácticas envueltas en los mismos, sino que entabla un diálogo extenso que habilita a enunciar problemas antes no enunciados sobre algunas prácticas y objetos llamados culturales. Además de signar las interpretaciones al respecto de sus condiciones de posibilidad y sus mecanismos de construcción de afectividad y significatividad en el devenir de su propia historicidad. Dicho esto, avanzar sobre una idea de materialidad fotográfica supone otro reto: centrarse en un modo específico de producción —*el fotográfico*— para determinar cómo se hacen posibles y cuáles son las características de cierto tipo de imágenes que el discurso busca hacer inteligibles. En este sentido, este artículo indaga acerca de las potencialidades materiales de algunas propuestas fotográficas producidas en la Argentina entre 1960 y 1980 tomando como punto de partida una perspectiva que centra su interés en las interrelaciones materiales que las hacen posibles. Para llevar adelante este objetivo será necesario especificar los alcances del concepto de materialidad fotográfica para luego analizar tres casos de actualización de una idea fotográfica y, finalmente, establecer a la abstracción como un punto de encuentro entre las diversas experiencias fotográficas y formular la lógica de una performatividad material propia del medio.

SOBRE EL CONCEPTO DE MATERIALIDAD FOTOGRAFICA

Una de las menciones más citadas de la noción de materialidad fotográfica se encuentra en el trabajo *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images* de Elizabeth Edwards y Hanice Hart. Su idea de la foto como objeto supone volver sobre lo evidente: que las fotos son hechas, usadas, tomadas, guardadas y dañadas (2004: 2-3). Esto involucra historias específicas, modos de hacer particulares, conocimientos precisos y circunstancias singulares. Anterior a esta enunciación explícita de la materialidad fotográfica, el trabajo *Antropología de la imagen* de Hans Belting permite entender el cuerpo material de las imágenes como reservorio de significación y como agente que moviliza diversidad de prácticas sociales y culturales en las cuales se traman los imaginarios, experiencias, recuerdos y diversidad de operaciones simbólicas construidas por los sujetos de una comunidad (2007: 75-83). Entendidas en su condición de *cuerpos mediales* (Belting, 2007: 16) las fotografías ponen en operación una materialidad específica que —en tanto conjunto relacional de las dimensiones químicas, físicas, sociales, económicas y estéticas— construye objetos fotográficos en permanente transformación y movimiento.

El denominado *giro material* acontecido también en estrecha relación con los estudios de la imagen y que tuvo importantes repercusiones en los Estudios Visuales, deja ver también cómo la constitución material de los objetos visuales, en tanto *presencia*, da cuenta de otras posibilidades interpretativas. De este modo, los trabajos de Keith Moxey (2016) y W. J. T. Mitchell (2009) así como los de Mieke Bal (2004) y Bill Brown

(2010) dejan ver en qué medida la fisicalidad de las imágenes, y de distintos objetos culturales, contribuye a la conformación de significados y no son solo el receptáculo de los sentidos atribuidos por la propia cultura. No obstante la importancia de estos aspectos para muchos de los análisis de estos autores, la radicalidad de un pensamiento sobre la materialidad, como alternativa de reconfiguración de una ontología de los objetos y una redistribución de la agencia, no fue tan explícitamente desarrollada. En particular, las investigaciones en América Latina sobre la fotografía no han considerado los alcances de un pensamiento material de dichos objetos y sus repercusiones en la construcción de una historia y una teoría de la fotografía.

Según esto, es fundamental aclarar que la materialidad fotográfica no sería únicamente un problema de técnicas fotográficas y soportes de impresión de imagen sino, más específicamente, una trama relacional de materias, reacciones, procedimientos, conocimientos, textos y accidentes que toman cuerpo en cada uno de los objetos. En términos de Karen Barad: se trata de una dimensión dinámica de relaciones cambiantes más que una propiedad de las cosas mismas (2007: 35). Dicha dinámica relacional construye lo que podríamos entender como una red de factores que ponen en operación multiplicidad de regímenes significantes sin los cuales el sentido de una foto estaría amparado por el simple capricho de una pulsión escopolfílica. Algunas nociones como las de *fotograficidad* de François Soulages (2010) o “fotografía-Materia” de André Rouillé (2017: 46) apuntan también a dicha condición material de la fotografía que la aleja de todo estatuto ontológico indiciario y de toda pretensión de verdad como atestiguación de *lo real*. La materialidad es entonces, bajo estas perspectivas, un concepto a la vez que un modo de descripción de los efectos de sentido construidos por los objetos fotográficos y sus mecanismos de funcionamiento de acuerdo con una diversidad de máquinas significantes puestas en juego.⁴ Muchas de estas aproximaciones contemporáneas ponen el foco en el estatuto material de la fotografía como una instancia a partir de la cual se pueden poner al descubierto aspectos que no hacen, necesariamente, a los usos sociales o representativos de las fotografías sino, sobre todo, a sus cualidades estético-expresivas que desafían los usos más convencionales del medio en la tiranía de su función como “imagen-documento” (Rouillé, 2017: 129). A su vez, sería posible trazar otra genealogía interpretativa y encontrar en los clásicos de la teoría fotográfica una remisión a la dimensión material del objeto fotográfico. Este sería el caso de autores como Walter Benjamin, Roland Barthes y Vilém Flusser quienes, desde el punto de vista de sus referencias textuales y de su carácter fundador de una reflexión sistemática al respecto del medio fotográfico, resultan también, desde

4 Esta idea de las máquinas significantes aquí formulada alude a la noción de régimen signifiante como modo de organización y expansión de los signos (Deleuze y Guattari, 2015: 119).

una lectura diferenciada, ser miradas elocuentes para la construcción del concepto de materialidad fotográfica.⁵

En este artículo se aborda, desde los poderes eficaces de las configuraciones materiales particulares (Bennett, 2010: 11), un conjunto de propuestas fotográficas realizadas en la Argentina. Entendidas a lo largo de los años como fotografías experimentales, estas objetualidades pueden ser también comprendidas como parte de una máquina de percepción y sentido que es lo que caracteriza a la abstracción fotográfica como modo específico de estructuración de la materialidad fotográfica. Interpretar ciertas fotografías en clave del abstraccionismo estético no se agota con su simple clasificación. Por el contrario, supone un despliegue de especificaciones que caracterizan la abstracción fotográfica como una máquina material y significativa que opera en toda artefactualidad fotográfica. De este modo se comprenderá a la materialidad fotográfica como una red relacional material y significativa en la cual se implican de manera constante y dinámica las sustancias fotográficas —las materias propiamente dichas—, las discursividades técnicas, estéticas, históricas, políticas y económicas que hacen a todo objeto fotográfico.

Superficie, luz y gesto son las dimensiones desde las cuales los tres casos analizados aquí operan al dialogar con una abstracción estética. Si bien el horizonte de este análisis parte de una perspectiva sobre la efectividad de la materia en la producción de sentido al poner en juego las acciones propias de las sustancias químicas que la componen, la historia, los conocimientos prácticos y las tradiciones visuales, resulta también importante preguntarse por cómo abordar distintas producciones bajo una óptica común sin resignar las diferencias insalvables que las constituyen. Con esto no se intenta solo describir un conjunto de obras fotográficas asociadas a la abstracción sino, más bien, trata de desplegar una serie de argumentos tentativos sobre la operatividad del concepto de materialidad fotográfica. ¿Qué permite enunciar este concepto sobre objetos fotográficos específicos? ¿Cómo la materialidad recupera la singularidad de las potencias auto-productivas de la fotografía abstracta? Estas son algunas de las preguntas sobre las que se intentará transitar.

Tres son entonces los casos que merecen ser revisados a la luz de esta propuesta conceptual. El primero de estos apunta a revisar los vínculos entre pintura y fotografía⁶ complejizando esta relación en el contexto de la abstracción fotográfica desarrollada en

5 Aunque los intereses de estos autores excedían los pretendidos por una historia de la fotografía, sus afirmaciones ofrecen la certeza de que pensar una historia sin una teoría, consistiría en una empresa infructuosa y deficiente. En este sentido, componer un relato desde los caminos de una mirada sobre la materialidad, no puede desconocer que su condición de posibilidad está en las lecturas ya elaboradas por estos autores y todos aquellos que han puesto su interés en el medio fotográfico.

6 Uno de los trabajos más conocidos en América Latina que ha estudiado las interrelaciones entre fotografía y pintura es el de Laura González-Flores *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?* (2005).

la Argentina a fines de los años cincuenta y a principios de los años sesenta. El segundo reflexiona sobre la visión de una materia fotográfica *in extenso* con la producción de los fotogramas realizados por algunos miembros y colaboradores del Centro de Experimentación Visual de La Plata durante los sesenta y los setenta —Jorge y Ramón Pereira, Roberto Rollié y Héctor (Rayo) Puppo—. Finalmente, el tercer caso abordará las potencias visuales de una materia fotográfico-gestual con las obras de Juan José Esteves realizadas en la década del ochenta.

SUPERFICIE

La idea de fotografía informalista es compleja y, en algún punto, contradictoria. Esto se debe a que la noción misma de informalismo se constituyó, históricamente, como adjetivo que denotaba un modo de hacer específico de la pintura.⁷ El problema de la textura pictórica y el empaste provocado por el gesto expresivo sobre el soporte determinaba una cualidad connatural a la misma idea de informalismo tal como la pensó la historia del arte argentino durante la segunda mitad del siglo XX. En las palabras del crítico Jorge López Anaya:⁸

El informalismo estuvo limitado a la acción de unos pocos artistas, aunque luego se difundiera de tal manera que pareció arrasarse con toda posibilidad de una pintura cuyo mecanismo de acción no estuviera basado en la descarga vital o la especulación matérica. (2003: 15)

Si bien las palabras de López Anaya son claras al respecto de una conceptualización del informalismo como práctica pictórica “vital” y “matérica”, lo cierto es que las dinámicas estéticas del “movimiento” se abrieron camino en procedimientos alternativos —para los espacios discursivos del arte en ese momento— tales como el fotográfico. Aunque la fotografía ponía en evidencia una distancia con respecto al gesto expresivo propio del movimiento físico para la imprimación de una materia sobre una superficie, este gesto se transformó en una cualidad propia de la estructuración del objeto fotográfico.

Los vínculos entre las fotos de Jorge Roiger y las pinturas informalistas han sido mencionados en reiteradas ocasiones por la historiografía, sin embargo, esta relación supone una revisión del concepto de *lo fotográfico* como cualidad que alude a una condición distintiva de un modo de producción de imagen diferenciado. Dicho de otro modo, si

⁷ Hay que recordar el conocido caso del *art informel* en Europa desarrollado con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial.

⁸ Si bien existen innumerables trabajos de la historia del arte en la Argentina que han caracterizado al movimiento informalista, me interesa rescatar en esta oportunidad las palabras de Jorge López Anaya por su estrecho vínculo con los miembros del movimiento y la difusión de sus trabajos en múltiples reseñas periodísticas y textos críticos de la época.

la pintura informalista tiene unas cualidades particulares dadas por el medio pictórico, ¿qué ocurre cuando ese medio es otro, pero es posible todavía percibir ciertas características aparentemente similares? Para intentar aproximarnos a esta cuestión problemática que suscitan las fotografías de Roiger el concepto de materialidad fotográfica puede resultar útil para develar la importancia de estas producciones a la hora de comprender los efectos de significación que construyen los propios objetos.

El conjunto de fotos calificadas de informalistas por la crítica y la historia del arte y de la fotografía (Kemble, 1969; López Anaya, 2003; González, 2010; Herrera, 2014) se nos presenta como un objeto intrincado, difícil de interpretar a primera vista. Extraño para una mirada naturalizada frente a los usos documentales del medio fotográfico, estos objetos pusieron en evidencia la fisicalidad contenida en la profundidad de la superficie fotográfica. Hendiduras, contrastes lumínicos exacerbados, modulaciones de superficies protuberantes, radicales cambios de escala entre una multiplicidad informe de elementos visuales son algunas de las particularidades de las fotos en gelatina de plata realizadas por Roiger. De los escasos comentarios extendidos a las obras de Roiger, producidas a fines de la década del 50 y principios de los 60, Valeria González señaló la condición que hizo posible la asociación entre la pintura y las fotos informalistas. Al destacar los usos del *close-up*, como estrategia para vincular las fotos de Roiger con este tipo de pintura matérica, se evidenció la importancia del procedimiento técnico como agente de los sentidos luego atribuidos a este tipo de objetualidades. En un intento de reemplazar *lo real-referencial* por *lo real-representativo*, estas materias fotográficas adquirieron su clasificación como parte del movimiento informalista soslayando la potencia significativa que anida en sus propias lógicas fotográficas. Lejos de intentar una simple imitación de dicha pintura gestual, las fotografías de Roiger nos llevan a inquirir sobre el medio fotográfico en tanto materialidad condensadora de sustancias —como la emulsión de gelatina, las sales de plata y el sulfato de bario de la capa de barita del papel fotográfico—, conocimientos, modos de hacer y usos que se activan y tensionan constantemente en la corporalidad de una superficie fotosensible.

Sin duda alguna Jorge Roiger conoció poco tiempo antes de la primera exposición informalista de 1959, en el Museo Eduardo Sívori, la pintura abstracta que había comenzado a convertirse en una tendencia en la Ciudad de Buenos Aires. Venía trabajando en una línea que suscitó el interés de Alberto Greco y culminó con su posterior invitación a participar de esta primera exposición informalista auspiciada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Pero un relato que busque dar cuenta de los sentidos implicados en las fotos de Roiger no se agota en estos aspectos. En los contrastes de valores sobre la superficie de la gelatina de plata estas fotos revierten la garantía del referente fotográfico. Su aparente anti-narratividad nos envía a volver sobre su constitución material y las

sustancias que se interconectan en los pliegues de la aparente lisura del papel fotográfico. En una interacción entre los aglutinantes, la capa de barita y la energía de la luz fijada gracias a la acción de los químicos del laboratorio fotográfico, las superficies gastadas de Roiger cobraron una carnadura que evidenció todos los itinerarios condensados entre los bordes externos de su cuerpo. De este modo, además de las tradiciones fotográficas de vanguardia, activas sobre estas superficies desafiantes, las sustancias químicas de la composición netamente material, las tradiciones de la toma directa y los usos de los procedimientos proporcionados por el aparato técnico, dieron lugar a un conjunto de máquinas materio-semióticas que se activaron en el marco de la tendencia informalista.

En función de esto, más que ser fotografías informalistas en su relación de semejanza con las pinturas de este movimiento, las fotografías de Roiger permiten señalar al informalismo como un modo de conocimiento anclado en la extensión de las posibilidades perceptivas. Al distanciarse de todo reconocimiento que garantizara la asignación de un sentido convencional a los atribuidos a distintas prácticas fotográficas como el retrato, el paisaje o el reportaje, estas fotos tensionaron los límites comunes de la percepción estético-material al abrir paso a lo informe fotográfico. Usos de efectos de *close-up*, textura visual obtenida por contrastes lumínicos, recortes, variación de formatos y puntos de vista heterogéneos hicieron de estos objetos materias enfrentadas con los modos visuales ya instituidos en las derivas documentales del medio en el país. Estas fotografías informalistas no son, por lo tanto, únicamente, una comprensión o interpretación de la abstracción en fotografía sino una puesta en jaque de las expectativas culturales construidas alrededor del acontecimiento fotográfico.



Figura 1. Jorge Roiger. *Sin título*. Fotografía, 1962.

Al considerar la abstracción fotográfica más que como una tendencia o una simple renuncia al referente, como un modo de actualización posible de las interrelaciones materiales que constituyen toda fotografía, estas imágenes técnicas demandan una consideración específica de sus procedimientos técnicos. Las variaciones de escala posibilitaron otros agenciamientos (Deleuze y Guattari, 2015) fotográficos que devinieron, en muchos casos, en las fotografías denominadas abstractas. Las escalas, o la modulación lograda a través de los encuadres, funcionaron como estrategias que habilitaron la abstracción visual (Fisher, 2016: 203) generando una desarticulación de la forma y, en ese sentido, cualquier intento de representación que garantizara la apropiación del objeto. Teniendo en cuenta las artefactualidades producidas por Roiger (Figuras 1 y 2) es posible advertir que las acentuaciones de los efectos de *close-up* contribuyen a la no legibilidad de dichos objetos. El cerramiento de la visión nos enfrenta de este modo a la densidad de una materia desnuda que solo se devela en la trama de los contrastes luminosos sobre la densidad de su superficie. Inscribiéndose como posibilidades de la técnica, su estructuración y articulación de las múltiples materias, tradiciones y conocimientos sobre el medio, las fotografías abstractas de Roiger expresan hoy —y en los años de su producción— la vitalidad de un conjunto de objetualidades inusuales en la tradición fotográfica argentina.



Figura 2. Jorge Roiger. *Sin título*. Fotografía, 1962.

LUZ

Los integrantes del Centro de Experimentación Visual de La Plata (CEV) desarrollaron otra modalidad fotográfica de la que la historia de la fotografía había ya discutido extensamente durante la década de 1920. El fotograma como procedimiento heredero del calotipo decimonónico, había sido parte inherente al propio desarrollo del aparato foto-

gráfico y las diversas perspectivas de la vanguardia europea del siglo XX —Dadá, Voticismo y Surrealismo— lo habían utilizado para marcar una discontinuidad respecto de los modos meramente reproductibles de pensar la fotografía. Jorge Pereira elaboró un conjunto ingente de fotogramas durante la década del sesenta (Figuras 3 y 4). Su relato afirma que el encuentro fortuito de Roberto Rollié —uno de los miembros del CEV— con una ampliadora fotográfica —en un contexto decididamente experimental para algunos de los alumnos de la carrera de Artes de la Universidad de La Plata— lo llevó, junto con otros de sus colegas, a ensayar otras maneras de realizar propuestas visuales.⁹

El procedimiento del fotograma ha sido caracterizado como la huella directa de la luz sobre una superficie fotosensible. En este sentido, al desligarse de la cámara como artefacto de mediación de un fenómeno empírico externo, el fotograma se inscribe como pura energía electromagnética en las fibras del papel. De este modo, es la capacidad propagante de las partículas de energía —fotones— la que se hace directamente perceptible en cada fotograma. La composición de las superficies elaboradas por Pereira, con la utilización de luz artificial, consistía en un conjunto de materiales que servían al artista como base de su producción visual: cintas adhesivas, cortes vegetales, detergentes, trazos de tinta china, recortes de diarios y hasta sustancias orgánicas animales y vegetales (Ascúa, 2016: 30). Estos elementos se imprimían sobre la superficie del papel dejando un rastro que se hacía prácticamente indescifrable en sus cualidades visuales. La imagen resultante, luego de su elaboración en un improvisado laboratorio, era una impresión que mostraba desde tramas sinuosas con ilusión de profundidad y destellos lumínicos —similares a una visualidad microscópica—, hasta manchas en alto contraste con sensación de chorreadura. Los fotogramas de Pereira y su grupo eran, en este sentido, un objeto que a simple vista hacia perceptible solo formas que no se correspondían con la manifestación física de una causa, sino con una idea simbólica de la abstracción artística. Aunque el procedimiento de realización de estas obras no estaba motivado, primeramente, por la búsqueda de una abstracción estética; la naturaleza misma de los materiales y el modo de operarlos habilitaba las asociaciones con esta tradición visual. Esto se hace explícito en la desarticulación de toda forma coherente por medio de un entrelazamiento irregular de zonas de oscuridad que traducen las sustancias dispuestas sobre la superficie sensibilizada. Se trata de manchas y texturas variables que en cada área del fotograma expresan una interrelación material diferenciada. Esto significa que mientras en una zona de la superficie interactúan los compuestos de sulfonato de los detergentes con los químicos fotográficos y las fibras del papel, en otras interactúan diferentes tipos de compuestos orgánicos, sintéticos o semisintéticos como las cintas utilizadas para realizar estos fotogramas.

9 Entrevista con la autora en 2019 en la Ciudad de La Plata, Argentina.

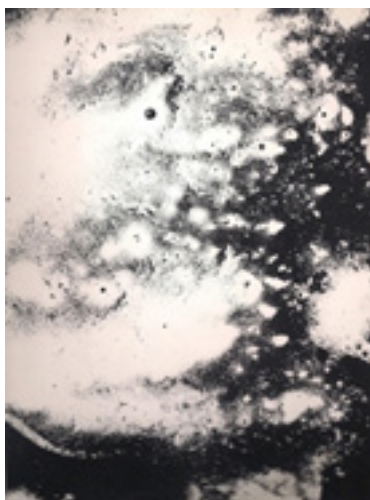


Figura 3. Jorge Pereira. *Sin título*. Fotograma, 1968.

¿Cómo pensar entonces el vínculo de esta presencia física de los objetos y el imaginario de una propuesta estética como la abstracción moderna? Más que ser meros ejercicios de “experimentación” los fotogramas de Pereira, al igual que los de Roberto Rollié, Ramón Pereira y Rayo Puppo, son casos de una transmutación de *lo real* en un modelo de interpretación de *lo fotográfico*. Casi reformulando lo que Rosalind Krauss pensó como un modelo para la interpretación de la pintura abstracta desde *lo fotográfico* (2009: 225), estos fotogramas del grupo platense habilitan a pensar *lo real* “natural” o empírico, desplegado por la energía de la luz en un soporte, como un modelo para indagar en la singularidad de la fotografía. Al ser ejemplos de la constante interacción de distintas materias que se asocian en los objetos fotográficos, estos fotogramas evidenciaron las potencialidades materio-significantes de estas sustancias.



Figura 4. Jorge Pereira. *Sin título*. Fotograma, 1967.

La materialidad que conforma a estos fotogramas no se sustenta entonces, solamente, en los procedimientos históricos de realización de estas visualidades que el grupo platense había conocido probablemente por la circulación de textos como *La Nueva Visión o Pintura, fotografía y film* de László Moholy-Nagy, sino también en aquellos discursos sobre la extensión de las posibilidades perceptivas de la visión por medio de procedimientos concretos que el medio fotográfico había empleado de modos diversos. Recortes, descontextualizaciones y reinscripciones de una nueva realidad o de una transformación de *lo real* a partir de prácticas materiales precisas, como el uso de una ampliadora, daban cuenta de una nueva idea fotográfica que trastocaba los modos más estandarizados de comprensión de este tipo de imágenes técnicas. De este modo, es posible identificar en estas materias visuales la condensación de la materialidad de la luz, la historia del fotograma, los químicos del laboratorio, la circulación de los textos sobre la nueva visión, el desarrollo del aparataje técnico que utiliza la ampliadora como instrumento de positivado y cada una de las materias diferenciadas que en su transformación permanente dejan un rastro irreconocible pero que algo nos dice sobre su misma composición.

GESTO

Juan José Esteves, fotógrafo activo en los 70 y 80 en La Plata, se vio interesado por la composición fotográfica de laboratorio y de este modo realizó un conjunto de experiencias directas sobre el papel que consistieron en anular cualquier idea de negativo para intervenir, directamente sobre la ampliadora, un conjunto de soportes sensibilizados —quimigramas—. Al utilizar distintas materialidades químicas exponiendo el soporte a la luz de la máquina, Esteves tuvo como resultado un conjunto de objetos en los cuales su naturaleza fotográfica quedaba casi irreconocible (Figura 5). El gesto del trazo solo fue uno entre todos aquellos gestos de los propios químicos que reaccionaban y se dispersaban sobre la totalidad del soporte. La multiplicidad de trazos, las variaciones cromáticas, las desarticulaciones de la forma, la aparente ausencia de encuadre y la irregularidad de los contornos hacían de estos quimigramas visualidades excéntricas de la tradición fotográfica. Si bien la huella remite en este caso, en una primera instancia, al gesto corporal de Esteves, lo cierto es que el poder de las propias sustancias se hizo más que evidente en la imprevisibilidad de las reacciones materiales y visuales que fueron presentando dichas artefactualidades. Como resultado del azar propio de la interrelación química de estas sustancias sobre el papel, las obras de Esteves hicieron patente una manera otra de pensar los vínculos entre fotografía y gesto.



Figura 5. Juan José Esteves. *Fotografía de la nada*. Foto realizada sin toma, s.f.

Estas obras cuestionan un imaginario fotográfico convencido del hecho de que su condición técnica anula todo tipo de gesto al afirmar que el acto de la inscripción de la imagen está librado a una acción mecánica y química carente de toda gestualidad. No obstante, lo que aquí se hace explícito es una condición gestual de la materia que excede toda prerrogativa humana y se redistribuye hacia otras existencias como aquellas partículas químicas que componen los utensilios del laboratorio. Estas operaciones dan cuenta de que la fotografía puede ser pensada en relación con otros tipos de imágenes en términos de sus cualidades formales y de sus modos de producción (Snyder y Allen, 1975: 168), pero que hay un resto matérico diverso que no puede ser reducido a las tradiciones propiamente culturales de la práctica pictórica. Los químicos y todos los insumos para la producción fotográfica no son meras materias inertes y asignificantes. Todo lo contrario. Se trata de las condiciones de existencia misma de todos los sentidos posibles de las fotografías y, de tal modo, deben ser consideradas y analizadas en su potencialidad interpeladora. Es así como sus obras de “escritura” con las sustancias operaron de un modo literal como una transformación de la visión de la técnica en la ficción de una lógica pictórica sobre el papel sensible. La materialidad de los compuestos químicos se desplegó aquí de un modo directo y decisivo. El gesto que es posible recomponer en el trazo de las propias materias —además de aquel del artista— guarda entonces las marcas de un itinerario técnico que desplaza los usos convencionales de su programa. En vez de hacer visible una toma, los químicos se hicieron visibles a sí mismos, trastocando el orden habitual de su utilidad y exacerbando la pura medialidad fotográfica (Agamben, 2001).

ABSTRACCIÓN Y PERFORMATIVIDAD MATERIAL DE LA FOTOGRAFÍA

Los tres casos brevemente analizados —las superficies de Roiger, la luz en los fotogramas del CEV y el gesto en Esteves— constituyen tres modalidades de la abstracción

fotográfica en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX. Si aceptamos que hay en la abstracción una forma específica de comprensión de la fotografía, a través de la acción de diversos elementos expresivos no solamente por parte del artista sino, sobre todo, por la propia materialidad fotográfica; es posible comprender que tanto las fotos de Roiger como los fotogramas de Pereira y los trazos de Esteves, nos alejan de la referencialidad como principio fotográfico. Esto supone entonces un punto de encuentro entre estas tres formas de *lo fotográfico* en tanto todas responden a una máquina de extrañamiento respecto de las imágenes rápidamente reconocibles. Las propuestas de estos artistas obligan por lo tanto a realizar un esfuerzo interpretativo que dé cuenta del tipo de materialidad que están produciendo: sus articulaciones y efectos de sentido. Por el brío que supone el análisis de estas materias fotográficas es que su campo de visibilidad ha sido escaso en la historiografía y teoría sobre el medio.

¿Cómo hablar de fotografía abstracta si no se sabe muy bien lo que significa? Justamente el concepto de materialidad fotográfica abre las posibilidades a este debate. Un debate sobre los modos en que una abstracción fotografía se hace posible, no solo por causas formales y estéticas sino por las dinámicas propiamente materiales, culturales e históricas que se pliegan en toda superficie fotográfica. En la historia del arte moderno se ha creído que, si bien lo abstracto constituye un modo de alejamiento de *lo real* —concreto—,¹⁰ es a la vez el único camino posible de cualquier figuración —texturas, formas, líneas, colores—. Lo abstracto no se define, por lo tanto, en términos estrictos, como algo opuesto a lo figurativo, mimético, icónico, sino como su propia condición de posibilidad: la materia concreta, experienciable, que hace posible toda figurabilidad. La artísticidad que tiñe estas producciones supone otro punto de debate llamativo. Al pensarlas como casos de una máquina abstracta¹¹ que pone en evidencia las potencias de las mismas materias que la componen, estas fotografías proclaman su pertenencia al ámbito de una sensibilidad estética que no solo está dado por sus vínculos con las formas de la abstracción pictórica de la tradición moderna sino, también, por la composición efectiva que hace a toda fotografía. La abstracción fotográfica que caracteriza a los casos aquí comentados es por lo tanto la estructuración de una idea fotográfica en la cual se expresa la simultaneidad, contigüidad, contacto y tensión permanente de todos los componentes que hacen a cada objeto fotográfico.

10 No hay que olvidar que una de las derivas de la abstracción moderna en pintura es la geométrica-concreta.

11 El concepto de “máquina abstracta” desarrollado por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* es elocuente a la hora de comprender la lógica de la abstracción fotográfica. Para los autores: “[...] no existe la máquina abstracta, ni máquinas abstractas que serían como ideas platónicas, trascendentes y universales, eternas. Las máquinas abstractas actúan en los agenciamientos concretos [...]” (2015: 519). Esta perspectiva deja en evidencia la condición propiamente material que supone la consideración de este concepto.

¿Cómo volver entonces sobre el objeto? ¿De qué modo posar el interés en la foto y no solamente en sus evocaciones idealistas? En estas preguntas radica la centralidad de un enfoque sobre la materialidad. La puesta en foco en el objeto, en su fisicalidad, es la marca de una perspectiva teórico-conceptual que recupera las historias, procedimientos y discursos entretejidos en un cuerpo multiforme y cinético. La abstracción, en tanto máquina de percepción y sentido, supone una materialidad específica, encarnada en el borde externo desdibujado de toda fotografía. El proceso implicado en la constitución de cada una de estas obras determina la significatividad que cobra el concepto de máquina como término importante para el análisis de la materialidad del objeto fotográfico. La máquina no solo alude al artefacto fotográfico sino, sobre todo, a la construcción de una idea de fotografía abstracta. Esto significa que la abstracción no opera a la manera de una iconografía propiamente moderna sino, ante todo, como un mecanismo de enunciación de los estratos a través de los cuales opera la propia materialidad. En función de esto, si bien existen diversos trabajos que limitan la abstracción a una tendencia dentro de la historia del arte, hay otros para los cuales la abstracción opera como un efecto de subjetivación de la materialidad fotográfica o un modo de actualización posible de una matriz de figurabilidad del artefacto fotográfico. En este orden de ideas, Rosalind Krauss discute lúcidamente muchos de los presupuestos que han entendido a este concepto solamente a través 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* (Krauss, 2009) 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 son centrales a la hora de indagar los alcances de dicho concepto, así como también los de “pantalla perceptiva” y “mundo real”. Lo mismo ocurre en la relectura de lo *informe* batailleano que llevan adelante la propia Krauss e Yve-Alain Bois en su diccionario *Formless. A User's Guide* publicado en 1997. Los autores recuperan allí la perspectiva de Georges Bataille para describir un conjunto de prácticas artísticas — desde esculturas de Alberto Giacometti, hasta fotografías surrealistas— solo pensables desde las operaciones de lo *informe* (1997: 9). Apuntar a comprender y describir la potencia estética de esta noción —aquello que rebalsa sobradamente cualquier principio de apropiación y de definición clara— es una de las ideas fundamentales para comprender la potencia vibrante, viviente, excesiva y extraña de las producciones fotográficas denominadas abstractas.

Las consideraciones y definiciones sobre el objeto fotográfico despliegan la relevancia de ciertos temas y manifestaciones que operen como claros ejemplos de las conceptualizaciones sobre el medio. En este sentido, la abstracción fotográfica ha sido claramente

interpretada en función o bien de la teoría indicial (Krauss, 2009) o bien de acuerdo con ciertas correspondencias con las lógicas de la abstracción pictórica (Baker, 2018). Como bien lo ha notado Diarmuid Costello se hace patente una confusión en la teoría y crítica del arte al respecto de lo que cuenta como abstracción fotográfica en tanto pareciera haber algo inherentemente problemático a esta idea, ya que la fotografía es considerada arte documental por excelencia (2018). Costello resalta la confusión entre abstracto como no representativo y, tomando ciertas filosofías de la representación, como las de Richard Wolheim, Kendall Walton y Michael Newall, señala la oposición entre abstracción y figuración dentro del mismo ámbito de la representación (2018: 387). Al dar cuenta de la diversidad de posibilidades de abstracción fotográfica que van desde la toma directa a las fotografías llamadas sin cámara, el trabajo de Costello resulta crucial para dar cuenta de las múltiples modulaciones que se entretajan en una constitución abstracta de la fotografía. Este trabajo recupera a su vez los interrogantes formulados por Lambert Wiesing en su conocido texto “What Could ‘Abstract Photography’ Be?”. Su perspectiva aborda la pregunta conceptual acerca de las posibilidades desatadas por la idea de fotografía abstracta. Antes que dedicarse a responder ontológicamente por el ser de la fotografía, Wiesing despliega las potencialidades de una idea que permite desnaturalizar un modo de funcionamiento del artificio fotográfico y reenvía constantemente a la facticidad material de dicho objeto (2010: 70). De este modo, en tanto materialidades fotográficas abstractas, las fotos de Roiger, los miembros del CEV y Esteves ponen al descubierto las tramas complejas que se tejen en las superficies de las fotos, pero no como mero repliegue ensimismado, sino como la interacción de una materia que es a la vez química, física, histórica, estética, política y cultural. Una trama multi-significante que no se cierra en la autonomía de sus propios procedimientos pero que no existiría sin ellos.

Dar cuenta de las producciones fotográficas que se han analizado, de sus condiciones de posibilidad, visibilidad y efectos de sentido amerita de un esfuerzo de conceptualización que arroje luces sobre la relevancia de dichas obras para la historia y teoría fotográfica. El carácter procesual, agencial y dinámico que viene unido a la idea de *performatividad* habilita a comprender cómo se ven envueltas las dinámicas de la materialidad fotográfica en los objetos propiamente dichos. Las tradiciones del informalismo pictórico, de la fotografía directa, de la fotografía sin cámara, de los protocolos del revelado fotográfico, de la abstracción y de los discursos sobre la naturaleza del medio fotográfico son algunos de los elementos que componen la condición material de las obras de Roiger, el grupo del CEV y Esteves. En la trama que configuran estas cuestiones es en donde se aloja la particularidad de la foto en tanto artefacto. Dicha materialidad se erige como un hacer performativo, una iteración o acción que acontece, permanentemente,

en el propio objeto fotográfico. Richard Shusterman llamó la atención en su artículo “Photography as Performative Process” sobre el carácter procesual como una dimensión casi connatural a la práctica fotográfica. Los aspectos prácticos que el autor resalta en el acontecimiento de producción de la imagen son descriptos como acciones realizadas consecutivamente (2012: 69) uniendo capas significantes de tradiciones visuales. Esta idea de la performatividad fotográfica se vincula también a la realización de acciones, al movimiento y a lo que Shusterman denomina cualidades sensoriales, semánticas y afectivas que cuentan con una importancia estética llamativa.

La vitalidad material (Bennett, 2010) participa de un cinetismo permanente del cual devienen múltiples objetualidades. Se trata de los procesos de la materia, de su condición técnica, de sus gestos como interrelacionalidad de elementos, fenómenos y experiencias que históricamente han delimitado a la fotografía. Aquí radica parte de esta performatividad. No en tanto acto fotográfico que detiene un instante de un tiempo concebido más o menos como homogéneo, sino la expresión de dicha materialidad que se muestra, se revela y se expone. Performatividad material. Proceso de organización y confección que excede incluso las certezas subjetivas. La temporalidad fotográfica es en este sentido performativa siempre del orden de lo heterogéneo y de lo diferente. Por este motivo es que la constitución de aquello que llamamos fotografía, una imagen con cuerpo que se da de manera *diferida*, a la manera de la *différance* y siempre queda de ella un resto.¹²

La performatividad de la materialidad fotográfica muestra de este modo el desajuste de la conocida diferenciación entre forma-materia. Antes que pensar desde una causalidad que comprende la fotografía como mero objeto formado por una conciencia, la materialidad es pura eficacia, puro fenómeno, puro *momentum*. No hay ningún empleo consagrado de la fotografía, más bien es eso íntimo que se expresa, pero no en tanto representación o expresión de un estado de ánimo, sino la moción, la agitación, la tensión y la pasividad de la materialidad fotográfica.¹³ Cuestión vital que hace siempre de la fotografía una artefactualidad irradiante, móvil y sagaz. Movilidad que se da en su superficie, se levanta, la perfora y la empuja en un desbordamiento de su sustancia, de su soporte, del papel, de la película, del vidrio. Aquí es donde se activan las fuerzas de una materialidad fotográfica vibratoria, en donde se da cuenta de una performatividad fotográfica hecha como objeto, no como mera captura. En esta condición de proceso la fotografía abstracta evidencia la actualización permanente de su gesto performativo

12 El concepto de *différance* extensamente expuesto en la filosofía derridiana tiene las marcas del *diferir* y en sus palabras “[...] es el origen no-pleno, no-simple, el origen estructurado y diferente (de diferir) de las diferencias” (Derrida, 2018: 47). En definitiva, el no origen.

13 Estos son los conceptos utilizados por Jean-Luc Nancy para referir a la pasión de la imagen (Nancy, 2002: 15).

y, a la vez, una retirada momentánea de todas aquellas potencias de una materialidad diversa. De esta manera es que la materialidad fotográfica se pierde en el acto mismo que se atrapa. Se repliega, se oculta y se evidencia tan solo como “ser-perdido de lo que debía perderse” (Derrida, 2000: 4). Así la materialidad fotográfica es siempre lo extraño, lo abstruso y lo oscuro.

De una manera u otra la performatividad de la materia fotográfica siempre es actual. Esto significa que se hace presente en un determinado agenciamiento fotográfico en el cual se sedimenta un conglomerado relacional que traza un determinado gesto fotográfico. No obstante, esto no anula las potencias virtuales de toda fotografía y la rectificación de sus estratos, incluso siendo ya actuales. Siempre la fotografía es movimiento, siempre las máquinas que en ella se superponen pueden ser reactivadas y rectificadas de acuerdo con fugas, estímulos, empujes. Toda la performatividad de la materialidad fotográfica está basada en la presión, la fuerza que ejercen las interrelaciones materiales sobre la superficie de lo que consideramos como visible. Es una presión del fondo, el reverso de la imagen, un no-lugar, inhallable, indefinible, inclasificable. Nancy dice “*sentido como tal* incluso en la imagen” (2002: 16). Es por este motivo un sentido materialmente encarnado, corporalizado en la reunión de lo diverso que supone toda fotografía. Un sentido que no puede ser dicho, sino que se muestra, se pone en acto, se ejecuta, se performativiza. Al distar de todo modelo idealizante que busca una significación en el orden de la conciencia humana, o el construccionismo cultural, este performativo fotográfico es plenamente material. Gesto técnico de toda individuación fotográfica, de todo conglomerado de maquinarias en una bidimensionalidad absolutamente tridimensional.

CONCLUSIONES

Los casos comentados hasta aquí han intentado dar cuenta de la capacidad de la materialidad fotográfica para generar diversas visualidades que se alejan del mandato de *lo real* discutido en demasía en la historia y teoría fotográfica. La fisicalidad que se puso en juego en estas obras da cuenta de la condición relacional que anida en la constitución de dichos artefactos. La variación en la selección de una u otra práctica, en relación con la historia del medio —toma directa, fotograma, trazo expresivo—, pone de relieve procesos que involucran tanto aspectos propiamente matéricos como aquellos históricos, estéticos, políticos y económicos implicados en la inscripción de determinadas visualidades. Como puesta en relación de elementos disímiles cada una de las obras aquí analizadas muestra otro costado de las objetualidades fotográficas e implica, asimismo, barajar otros protocolos de lectura y aproximación que no resignen los componentes más mínimos que las constituyen. Esto da cuenta de una materialidad, entendida como un conjunto extenso de elementos que operan como agencia de estructuras no subjeti-

vas (Coole y Frost, 2010: 29) y que conforma la propia historia de los modos fotográficos y de sus procedimientos.

Así la materialidad fotográfica permite enunciar aspectos escasamente atendidos de los objetos fotográficos. Más que entenderla como mera imagen, esta noción hace patente la condición objetual y corporal que caracteriza a todo artefacto fotográfico. Antes que ser solo un receptáculo de significados, las fotografías producen, gracias a sus interacciones materiales, sus propios sentidos: imprevisibles, desconcertantes y esquivos. No basta solo hacer frente a la interpretación de ellos considerando lo que dejan ver o las redes de circulación institucional y discursiva en las que se insertaron, sino que es necesario intentar determinar cuáles fueron y siguen siendo todavía las encarnaciones materiales que habilitaron dichas activaciones en la historia del medio, del arte, de la cultura y la sociedad. De este modo, en tanto abstracciones fotográficas, estas fotografías pusieron en evidencia la estructura técnica que las habilita a generar sus diversos efectos de sentido y el gesto performativo propio de una materialidad dinámica, cambiante y múltiple.

Finalmente, el abordaje aquí propuesto puede ser considerado como una interrogación materialista que intenta comprender los itinerarios de una materia como constitutivos de la conformación de los artefactos fotográficos. Esta da cuenta, tanto del suelo social y cultural como del estético-material que activa agencias tanto humanas como no humanas. Es necesario entonces repensar, en términos de Adorno, que “la historia no es exterior a la obra” sino que hay “una determinación histórica del material” (Buck-Morss, 2011: 124) impresa en sus cualidades físicas concretas. Dicha historia material, química y a la vez discursiva, constituye una forma conceptual que permite analizar las fotografías abstractas de Roiger, los miembros del CEV y Esteves. El propósito de un análisis crítico consiste entonces en desnaturalizar las formas de la materia y advertir su cualidad performativa a la hora de delinear ciertos sentidos al respecto de los objetos. Sin ninguna pretensión concluyente y abarcadora este artículo intentó desplegar un conjunto de interrogaciones y pensamientos que buscan probar otros recorridos de interpretación y acercamiento a los objetos fotográficos.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2001). "Notas sobre el gesto". *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos: 47-56.
- Ascúa, Ángeles (2016). "Insurrecto". De Sousa, Pablo Matías (dir.). *Insurrecto Jorge Pereira: colectivo, social, individual, histórico, futuro*. Buenos Aires: AdS Editor: 13-97.
- Baker, Simon (2018). "1940-1960 Photography's Sense of Abstraction". Baker, Simon; De L'Eco-tais, Emmanuelle y Mavlian, Shoair. *Shape of Light. 100 Years of Photography and Abstract Art*. London: D.A.P.
- Bal, Mieke. "El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales". *Estudios Visuales* 2 (2004): 11-49.
- Barad, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
- Barthes, Roland (2009). "El mensaje fotográfico". *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós: 11-30.
- Barthes, Roland (2011). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Benjamin, Walter (2011). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros escritos*. Buenos Aires: Godot.
- Benjamin, Walter (2015). "Breve historia de la fotografía". Vera Barros, Tomás (comp.). *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca: 83- 107.
- Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter. A political ecology of things*. Durham: Duke University Press.
- Brea, José Luis (2015). "Los Estudios Visuales: por una epistemología política de la visualidad". *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal: 5-14.
- Brown, Bill (2010). "Materiality". Mitchell, W. J. T. y Hansen, Mark (eds.). *Critical terms for media studies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bryant, Levi; Srnicek, Nick y Harman, Graham (eds.) (2001). *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re. press.
- Buck-Morss, Susan (2011). *Origen de la dialéctica negativa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cadava, Eduardo (2014). *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Lanús: Palinodia.
- Coole, Diana y Frost, Samantha (2010). *New Materialism. Ontology, Agency and Politics*. Durham: Duke University Press.
- Costello, Diarmuid. "What is Abstraction in Photography?". *British Journal of Aesthetics* 58, 4 (2018): 385-400.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2015). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

- Derrida, Jaques (2000). “La fotografía: copia, archivo, firma”. *Minerva* 7 (2000): s/p.
- Derrida, Jaques (2018). “La Différance”. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra: 37-62.
- Dubois, Philippe (2010). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Edwards, Elizabeth y Hart, Janice (eds.) (2004). *Photographs, Objects, Histories: On the materiality of images*. Florence: Routledge.
- Fisher, Andrew. “On the scales of Photographic Abstraction”. *Photographies* 9, 2 (2016): 203-215.
- Flusser, Vilém (2014). *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: La marca.
- González, Valeria (2010). “Los usos de la imagen fotográfica en la Argentina, 1945-2001”. *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Eduntref: 119-139.
- González-Flores, Laura (2005). *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Harman, Graham (2016). *El objeto cuádruple*. Morelia: Anthropos.
- Herrera, María José (2014). *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación Osde.
- Kemble, Keneth (1969). *El informalismo*. Buenos Aires: Galería Fausto.
- Krauss, Rosalind (2009). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- López Anaya, Jorge (2003). *Informalismo: la vanguardia informalista Buenos Aires 1957-1965*. Buenos Aires: Alberto Sendrós.
- Miller, Daniel (ed.) (2005). *Materiality*. Durham: Duke University Press.
- Mitchell, W. J. T. (2009 [1994]). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Moholy-Nagy, Laszlo. (1969). *Painting, Photography, Film*. London: Lund Humphries.
- Moxey, Keith (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Soleil.
- Nancy, Jean-Luc. “La imagen-lo distinto”. *Revista laguna* 11 (2002): 9-22.
- Preston, Beth (2013). *A Philosophy of Material Culture. Action, Function, and Mind*. London, New York: Routledge.
- Rouillé, André (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. México : Herder.
- Shusterman, Richard. “Photography as Performative Process”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, 1 (2012): 67-77.
- Snyder, Joel y Allen Walsh, Neil (1975). “Photography, Vision, and Representation”. *Critical Inquiry* (1975): 143-169.
- Soulages, François (2010 [1998]). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La marca.
- Tilley, Christopher (ed.) (2006). *Handbook of Material Culture*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Wiesing, Lambert (2010). “What Could “Abstract Photography” Be?”. *Artificial Presence. Philosophical Studies in Image Theory*. Stanford: Stanford University Press.