

caiana

Juliana Robles de la Pava

Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura IIAC-UNTREF/
CONICET, Argentina.

Materialidad fotográfica. Notas sobre una
teoría del *entre*.

Materialidad fotográfica. Notas sobre una teoría del *entre*.

Juliana Robles de la Pava

Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura IIAC-UNTREF/ CONICET, Argentina.

Mientras que el individuo autónomo moderno es un sujeto seguro de sí y afirmador de su libertad en el ejercicio de la apropiación, la idea de constitución de la subjetividad como “entre” mantiene en tensión constante lo uno y lo múltiple, lo mismo y lo diferente, tensión que impide toda identidad como conservación y aseguramiento de sí.

Mónica B. Cragolini, *Moradas nietzscheanas. Del sí mismo, del otro y del “entre”*¹

Así, en la medida en que “sí” –la “ipseidad”– quiere decir “a sí”, relación consigo, vuelta a sí, presencia en sí como a lo “mismo” (a la mismidad de lo “en cuanto tal”), la ipseidad ocurre, es decir se ocurre, como llegada, y este venir es prevención, lo que no es preexistencia, ni providencia, sino por el contrario sobre-venida, sorpresa y remisión al “venir” como tal, en lo *por venir*.

Jean-Luc Nancy, *Ser Singular plural*²

Enunciar(se) desde el materialismo fotográfico

Materialidad fotográfica y materialismo fotográfico no parecieran ser sintagmas equivalentes. Por el contrario, la cadencia de cada uno de estos términos se inscribe en tradiciones diferenciadas, en modelos conceptuales y prácticos que hunden sus raíces o bien en un imaginario sociohistórico o bien en un marco ontológico. Más allá de estas diferencias, resulta posible encaminar la pregunta acerca de la materialidad fotográfica desde un materialismo fotográfico; es decir, desde una consideración de las contingencias materiales que acontecen en aquella formulación teórico-descriptiva y técnica que es la de materialidad fotográfica.

Este artículo delinea una consideración de la materialidad fotográfica desde una teoría del *entre*; esto supone aventurar un protocolo interpretativo para las fotografías desde un plano teórico conceptual que se distancie de los modelos indiciales y socioculturales, desde los cuales se ha entendido a los artefactos fotográficos, para enfocar nuestro acercamiento desde una relacionalidad basada en los umbrales materiales que dan lugar a cada objeto fotográfico. Dicho de otro modo, se trata de hacer hincapié en las conexiones materiales que tienen lugar en la superficie fotográfica y que se ubican en los límites, donde se desdibujan las diferencias entre los procesos químicos, técnicos, discursivos y estéticos. Apostar por una teoría del *entre* para la fotografía significa inscribirse en una apuesta ontológica de la creación fotográfica que no es idealista –postura en la cual prima la conciencia subjetiva del productor– sino materialista. Por este motivo es que es en el vínculo entre las materias fotográficas y demás agencias que se produce lo fotográfico. Las fotografías son así el resultado de alianzas de diversos elementos y es entre ellos, y sus relaciones azarosas, que se confeccionan los objetos fotográficos.

Materialismo fotográfico es por lo tanto un lugar de enunciación, aquella ubicación desde la cual resulta posible considerar la fotografía como un proceso naturotécnico³ del cual participan múltiples agenciamientos materiales y significantes. Se trata de ordenes físicos, químicos, técnicos y discursivos entrelazados en un plexo relacional siempre en transformación y movimiento. Si bien esa dimensión naturotécnica de la fotografía no es una prerrogativa de este tipo de artefactos –en la línea de Donna Haraway que aquí se recupera–, este concepto permite señalar el anudamiento técnico, orgánico, inorgánico y discursivo que constituye todo objeto fotográfico y que se ha visto soslayado por la pregnancia referencial del medio.

Empezar describiendo las particularidades de la materialidad fotográfica supone poner el acento en la fisicalidad constitutiva que le da origen a cada cuerpo fotográfico. Y se trata de un cuerpo en la medida en que las fotografías están constituidas de partes ensambladas que

constituyen, siguiendo a Jean-Luc Nancy “un cuerpo propio [...] que muestra [y] ofrece al tacto”⁴ ese mismo ensamblaje de partes. Tradiciones de alianzas históricas entre organismos, sustancias, compuestos, órdenes técnicos, programas estético-discursivos y toda una serie de acciones colaborativas que ponen en jaque las lógicas identificatorias de la imagen fotográfica, así como también de su consideración como un proceso de producción técnica y social. La materialidad fotográfica es por lo tanto el devenir mismo de la fotografía, la producción de sí misma al seguir lo propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari como la multiplicidad de “términos heterogéneos y de cofuncionamiento por contagio”.⁵

Si bien la fotografía se ha concebido como demasiado técnica e instrumental, la composición química de sus materiales pone en evidencia una organicidad que ha sido ampliamente desconocida desde las aproximaciones históricas y teóricas. La química fotográfica resalta cómo la fotografía cofunciona por contagio. Esto se puede advertir en las reacciones entre las sustancias que componen la superficie de estos objetos. Un ejemplo es el contagio, la mixtura, entre los granos de plata fotosensibles y la absorción de fotones por parte de aglutinantes, en el caso del proceso de gelatina de plata. La organicidad de la fotografía está basada así en lo que Nichole Witten ha denominado “las reacciones químicas [de la fotografía] que implican principios de química orgánica, de ácidos y bases”.⁶ De este modo, el objeto fotográfico no supone una imitación, una semejanza o una identificación –y en ese sentido desarticula la misma idea de imagen; constituye una *difracción*⁷ en la cual todo reconocimiento e identificación se deshace en la transformación permanente del contacto material, en la medida en que el acontecimiento material, que tiene lugar en la superficie, no se traduce de modo directo a su apariencia visible sino que se deforma en lo que se percibe.⁸ Entonces, es desde la contaminación de lo que ocurre sobre la profundidad plegada de la superficie fotográfica que resulta posible advertir una perspectiva de acercamiento a las fotografías en el orden de la materialidad.

¿Desde qué tipo de materialismo se enuncia entonces la materialidad fotográfica? Ni mecanicista, ni escéptico, ni histórico, así como tampoco dialéctico. El materialismo desde el cual resulta posible considerar la relacionalidad constitutiva de los artefactos fotográficos es un materialismo vital. Pero no se trata tanto de un vitalismo que tiende a “idealizar y hacer etérea la materia”,⁹ caracterizándola con una serie de notas “pseudometafísicas”¹⁰ sino que esta vitalidad es la misma condición de existencia de las artefactualidades fotográficas en términos materiales. La vitalidad pone de relieve la moción y acción constante de las materias fotográficas, su modificación, su alteración, su transformación y su deterioro. Se trata de un “inmanentismo material”¹¹ que acontece sobre la superficie medionatural de los objetos fotográficos. Movimientos desplegados a través de los contactos físicos, ponen en evidencia una coconstitución material en la cual la capacidad productiva de las sustancias, medios e ideas se pone en juego. Es en la interacción constante de los compuestos territorializados en cada fotografía que se anuda un imaginario fotográfico propiamente material. Atravesadas por las fuerzas y alteraciones de sus componentes naturales y técnicos, las artefactualidades fotográficas emergen bajo un fondo de interacciones que acontecen sobre el papel, las láminas de plásticos, las múltiples capas de compuestos y demás soportes sensibles que hacen a la profundidad fotográfica.

Esta superficie medionatural de la fotografía no es, por supuesto, una condición exclusiva de los objetos fotográficos, así como tampoco el vitalismo que caracteriza la moción constante de las sustancias que los componen. No obstante, si bien enunciar la condición material de la fotografía no apunta a señalar una nueva especificidad, en los términos modernos de distinción radical respecto de otros procedimientos técnico-estéticos, resulta fundamental destacar esta particularidad física que hace a la fotografía, extensamente entendida como reproducción bidimensional y como imagen sin profundidad. Justamente esta concepción del objeto fotográfico como imagen sin cuerpo ha alimentado el imaginario de simple mecanicismo e instrumentalismo de la fotografía. Pero esa condición de la vitalidad

material que da lugar a estos artefactos no anula dicha dimensión mecánica, que se ensambla con cada una de las otras instancias de determinación material constitutiva de cada artefacto. En ese sentido es que las fotos pueden ser consideradas como artefactos naturotécnicos.

El materialismo fotográfico genera de este modo un doble movimiento. El movimiento propio del trabajo descriptivo-especulativo y el movimiento que encarnan los compuestos fotográficos transfigurados en la misma objetualidad. De tal manera el materialismo fotográfico hace patente un empalme naturocultural en el cual se mixturán distintas lógicas del trabajo humano y no humano. Responde a aquello que Donna Haraway entendió como un “comercio semiótico-corporal”¹² que despliega afecciones y sensibilidades diversas que no se reducen a la sensibilidad fotogénica. De este modo, el trabajo no humano que opera en la fotografía es tanto aquel que refiere a las reacciones químicas que tienen lugar en el contacto de los distintos compuestos que conforman cada artefacto, como, por ejemplo, las fibras de los soportes o las resinas de plástico con las capas de minerales como el sulfato de bario, el almidón del apresto aplicado sobre soportes fibrosos, las capas receptoras de tinta (IRL) y los pigmentos que forman la imagen. El contacto y el contagio de cada uno de estos elementos químicos que componen las capas fotográficas ponen de manifiesto un trabajo no humano referido entonces a estos mismos materiales.

Gran parte de la teoría fotográfica ha entendido la condición material de la fotografía a partir de la impronta indicial. Como afirmó Jean-Marie Schaeffer, en consonancia con los trabajos de Rosalind Krauss y Philippe Dubois, el *arché* de la fotografía, su fundamento (material y conceptual) está supeditado a la impresión fotónica sobre una superficie sensible.¹³ Pero más allá de la luz, más allá de la causalidad física que hace a la impresión electromagnética, el cuerpo fotográfico es una configuración generativa y colaborativa en la que se entrelazan fuerzas creativas específicas de agencias físico-químicas diversas. De este modo, cada objeto fotográfico no es, solamente, “el resultado de una interacción

puramente material entre dos cuerpos físicos, efectuada por intermedio de un flujo fotónico”,¹⁴ sino el resultado de una multiplicidad indeterminada que escapa, la mayor parte de las veces, a lo visible y perceptible para el humano.

Sin duda, la óptica, la teoría de la luz y la visibilidad del ojo y del soporte son cruciales en los procesos fotográficos. Así como también la máquina como medio y texto científico que posibilita algunos de estos objetos. Pero las fotografías propiamente dichas, en términos concretos, no se reducen a esto. Es más, la organicidad e inorganicidad de las sustancias que componen las fotos también es bien concreta y ha sido completamente desatendida en las aproximaciones ontológicas al medio.¹⁵ En ese sentido, afirmar que la materialidad fotográfica es el resultado de una multiplicidad indeterminada no supone una aproximación abstracta o idealista sino que señala, en efecto, lo que ocurre materialmente, a decir: el ensamble, contacto y mixtura de múltiples elementos que escapan a toda determinación que se pretenda totalizadora. De este modo, las fotografías no se reducen a teorías que se pretenden concretas a pesar de que éstas, en efecto, tengan incidencia sobre aquellas y sean parte de sus condiciones materiales de posibilidad.

Es así como enunciar(se) desde el materialismo fotográfico no significa participar de una visión doctrinaria del materialismo¹⁶ sino ubicarse en el enredo relacional de la intra-acción material de todo aquel trabajo conjunto que acontece en el objeto fotográfico. Ese trabajo conjunto podría bien describirse con la acción que acontece a nivel químico entre las distintas capas de la fotografía: soportes, emulsiones, capas de tinta, contacto con las máquinas de impresión, pero también, en el caso de la fotografía así llamada analógica, en trabajo del acetato de celulosa de la película fotográfica, del bromuro de plata y los fotones, etc. Cada uno de estos elementos tiene una agencia y, esa capacidad generativa, se describe en la reacción, en la energética gracias a la cual los artefactos fotográficos existen. Ubicarse en la diferencia y la difracción de lo que acontece, de manera constante, en cada cuerpo fotográfico. El materialismo fotográfico da cuenta, en este sentido, de una complejidad fotográfica; de

una expresividad no reducida a los códigos de un género, una tradición representativa, un programa estético o una individualidad subjetiva. Por el contrario, se trata de una expresividad simbiótica que hunde sus raíces en una imaginación propiamente fotográfica.

Esta simbiosis se da en los enlaces entre los materiales, las técnicas y los modos en que se concibe, históricamente, la producción fotográfica. Es por eso que se trata de un objeto naturocultural en el cual confluyen diversos modos de acción que van tejiendo un modo de generar, construir imágenes y componer cuerpos técnicos que entendemos como propiamente fotográfico. La singularidad está puesta en los tipos de relacionalidad que distinguen los diferentes procesos fotográficos existentes: daguerrotipo, platinotipo, albúmina, gelatinas de plata, cromogénica, papel salado, inkjet etc. Desplazada de los dogmas tradicionales que tiñen a los materialismos en la historia del pensamiento, la materialidad fotográfica nos ubica, por lo tanto, en un crisol de agencias y performatividades diversas que no resignan, sin embargo, su singularidad. Esta performatividad refiere a las acciones que ejercen los propios materiales y la potencia del actuar que se redistribuye e invierte las jerarquías en la producción fotográfica.

El materialismo fotográfico nos enfrenta de este modo a lo “real simbiótico” que compone toda artefactualidad técnica. Se trata de cuerpos sin centro ni borde¹⁷ en los cuales acontece una interdependencia material. Nos distancia de la prerrogativa y exclusividad de la confección humana de estos artefactos técnicos y nos hace descubrir un conglomerado de actantes que se interconectan y despliegan improntas imaginarias diversas. Si se considera, tal como afirma Paula Bertúa, que “la fotografía, asumida como materia, reclama una existencia que es pura medialidad”,¹⁸ se hace evidente que es en esta misma condición mediomaterial que resulta posible advertir una acción conjunta que acontece en cualquier nivel de la multilaminaridad fotográfica.¹⁹ De tal modo, la materialidad fotográfica, como condición ontológica de toda fotografía, da cuenta de una tensión permanente entre lo uno y lo múltiple. Es un modo de articulación de elementos químicos, dispositivos técnicos,

ideas científicas y estéticas que no se oponen a otro tipo de artefactos sino solo por su singular composición material. Por este motivo se trata de una aproximación a estas artefactualidades técnicas que busca dislocar cualquier conservación identitaria y que exige desarticular todo tipo de fundamento que intente anclar la autoafirmación de un sentido exclusivamente humano. El materialismo fotográfico nos señala de este modo la presencia de un trabajo siempre colaborativo.

Una alternativa al esencialismo del índice

Frente al fundamento *arkhico* que caracteriza al índice como huella significativa, como trazo legible por una conciencia, la materialidad fotográfica nos ubica en el desdibujamiento de toda impronta fundacional. Aquí la fotografía es entendida como un *entre-lugar* material, aquella contaminación permanente, inhallable y que borra todo aseguramiento identitario del objeto fotográfico. No hay así una esencia última de la fotografía sino una combinación siempre diferida de compuestos y devenires. Se trata de una performatividad de los propios materiales, sustancias, prácticas, acciones y discursos que constituyen cada artefactualidad técnica que se inscribe en el horizonte fotográfico.

Lo fotográfico se define por lo tanto como la articulación de los elementos químicos, físicos, estéticos y técnicos que tienen lugar en cada objeto. Esta articulación es siempre compleja porque supone una caracterización caso a caso, proceso a proceso. Pero lo que aquí interesa es subrayar, de modo general, el propio carácter relacional; este carácter vincular permite entender los enlaces materiales de la fotografía como devenires, como procesos irrepresentables en los cuales no se produce una identificación puntual. Es por eso que las fotografías desarman toda taxonomía, se ubican en una zona de indistinción que impide su clasificación. Esto opera también en la circulación de los objetos fotográficos y en su interpretación que es siempre móvil y cambiante a lo largo de la historia. De este modo, la performatividad material y técnica, alude a la acción misma de los materiales y es eficaz en tanto modifica las

condiciones aprehensibles o no del objeto fotográfico.

Las teorías del índice signan un punto de inflexión en las consideraciones conceptuales sobre los objetos fotográficos. Una larga tradición que va desde los trabajos de André Bazin hasta las así llamadas perspectivas postestructuralistas de Roland Barthes, Rosalind Krauss y Philippe Dubois entienden la lógica indicial bajo un hábito fundacionista que ubica a la fotografía en un reino semiótico-significante.²⁰ Es así como Barthes afirma “lo que intencionalizo en una foto no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía”.²¹ Por su parte, Bazin señala que “la génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad [...]”.²² Bazin destaca así aquel lugar común que ubica al procedimiento fotográfico en el ámbito de la certificación objetiva. Dubois señala, por otro lado, que “el punto de partida es [...] la naturaleza técnica del procedimiento fotográfico, el principio elemental de la huella luminosa regida por las leyes de la física y de la química”.²³ Algo similar a lo que también mencionó en su momento Krauss, cuando en sus “Notas sobre el Índice” afirmó que el “poder [de la fotografía] responde a su identidad como índice, y su significado reside en las modalidades de identificación que se asocian a lo Imaginario”.²⁴ En todos estos casos, como también en gran parte de las consideraciones teóricas de los artefactos fotográficos, domina una lógica esencialista que ubica el *arché* de la fotografía –como lúcidamente lo ha denominado J-M Schaeffer– en la cualidad indicial.²⁵ ¿Sería posible alejarse del dominio del índice como único camino de aproximación a la comprensión y el vínculo con los objetos fotográficos? ¿Acaso podríamos imaginar otras modalidades en las cuales la fotografía se expresa más allá de la idealidad signica que domina la arrogancia humana bajo la cual todo lo sensible se patentiza por medio de significados y significantes?

La materialidad fotográfica no escapa al orden de la significación, pero se enreda con las agencias materiales que disputan, ponen en conflicto, complican y desarticulan la primacía de las trazas significantes. Se trata de una

geometría compleja en la cual las extensiones, las medidas y las relaciones entre partes entran en un conflicto generativo que se sedimenta y se enturbia permanentemente. No hay que olvidar, como lo señala Haraway, que “todo lo que es no-humano no es degenerado, ajeno al parentesco y a los órdenes de la significación, ni excluido del comercio de signos y maravillas”,²⁶ sino que todas aquellas agencias naturotécnicas que tienen lugar en cada objeto fotográfico afectan cualquier intento de esencialización fotográfica. La fenomenología fotográfica se altera por lo tanto bajo la lógica material. No hay en ese sentido un *noema* que señala la identidad fotográfica, sino una “prioridad ontológica de la diferencia”²⁷ que circunscribe al cuerpo fotográfico.

De este modo, desde un horizonte material la diferencia entre cada uno de los elementos fácticos que constituyen a los objetos fotográficos y sus propios enlaces químicos y significantes configuran esa ontología de la diferencia que es, a su vez, una ontología práctica, es decir, existente en las acciones y agencias materiales. Más allá del índice como plano imaginario que constituye materialmente a la fotografía, la materialidad fotográfica hace entonces explícita una “imaginación ontológica”²⁸ que excede toda fenomenología y se despliega en la conjunción de procedimientos, materiales y discursos articulados en cada uno de estos objetos técnicos. La particularidad fotográfica no se halla, solamente, en la convergencia de esta conjunción de instancias y materias –algo que ocurre en múltiples artefactos y fenómenos– sino que reside en distintos tipos de procedimientos, materiales y discursos. Habría luego que detenerse en una caracterización de estas modalidades particulares; determinar los soportes, compuestos, procedimientos, técnicas y discursividades históricas, económicas y científicas que hacen a cada proceso fotográfico. Sea por ejemplo el cromogénico o el instantáneo en el caso de la fotografía del siglo XX.

Pensar la fotografía por fuera del esencialismo del índice lleva a explorar y ensayar otros puntos no determinantes, ni originarios del artefactualismo fotográfico, que supongan considerarla como un dispositivo de

reconfiguración de mundos articulados en función de un *continuum* natural y técnico explicitado en las descripciones de los componentes fotográficos. Esta aproximación pone en evidencia aquello que François Soulages denominó como “la fabricación de un material”²⁹ que es la foto y en la cual participan diversas agencias. Se trata de una “historia polifónica [...] que incluye la materialidad vital de la vida, experiencias de entidades no humanas y nuestras intra-acciones corporales con todas las formas de agencia material como actores efectivos”.³⁰ De este modo, el índice como fundamento fotográfico resigna la multiplicidad constitutiva y la potencia de la diversidad de agencias que opera a la vez en cada objeto fotográfico. Por este motivo, una posible alternativa a la huella luminosa la encontramos en una “estética energética de la materia”³¹ en la cual las expresiones fotográficas no son el trazo de una sola energía, luego simbolizable, sino, por el contrario, el resultado procesual constante de la misma activación material de diversos compuestos y discursos.

El límite del constructivismo y la apuesta postmoderna

Gran parte de la crítica postmoderna ha señalado el carácter determinante del constructivismo cultural como paradigma de interpretación de los objetos fotográficos. Trabajos como los de John Tagg, Alan Sekula o Ariella Azoulay ponen de manifiesto en qué medida la ontología constructora ubica a la fotografía en el orden, solamente, de un artefacto cultural de poder.³² Al no priorizar el carácter colaborativo entre múltiples agencias más que humanas,³³ o al concebirlo solo desde el costado tecnológico, las perspectivas postmodernas desechan el carácter naturotécnico que constituye a las fotografías. Centrados en el orden de las prácticas culturales, estos enfoques desactivan las alianzas y afecciones que se tramam en los pliegues fotográficos y ponen el acento en la idealidad de los significados construidos histórico-socialmente. Es así como Tagg afirma que:

La naturaleza indicial de la fotografía –el vínculo causativo entre el referente prefotográfico y el signo– es por tanto enormemente compleja, irreversible, y no puede garantizar nada en el ámbito del significado. Lo que establece el vínculo es un proceso técnico, cultural e histórico discriminatorio en el que unos determinados mecanismos ópticos y químicos son puestos en acción para organizar la experiencia y el deseo y producir una nueva realidad.³⁴

Aquí resulta evidente que para Tagg las materias fotográficas funcionan como mera herramienta disponible para la acción significativa. Antes que ser actante en la transformación, modulación y generación de los sentidos fotográficos, el ejercicio técnico, cultural e histórico aparece como una prerrogativa de la acción institucional y subjetiva que no tiene en cuenta el carácter de agente y la potencia generativa de los mecanismos ópticos, químicos, físicos y biológicos de los objetos fotográficos. Su aproximación no da lugar a los mecanismos colaborativos a partir de los cuales se trama una imaginación material del medio que excede el orden simbólico de los usos fotográficos.

Esta imaginación material de la fotografía se trama en las relaciones que se establecen entre las reacciones y agencias de los materiales, los aparatos y las acciones subjetivas operadas por quienes fotografían. Es posible así atender a un discurso que considere la colaboración de distintos elementos, como, por ejemplo, en el proceso fotográfico cromogénico, entre el sujeto que fotografía, los acopladores de colorantes, el revelador oxidado, los tintes de color y la emulsión de gelatina de plata. Asimismo, esto se advierte en el proceso instantáneo de transferencia de difusión interna de colorantes, como las Polaroid, en donde se enlazan, colaborativamente, el sujeto que fotografía con el soporte de poliéster, los reveladores, la emulsión sensible, el espaciador, el ácido polimérico y las capas antiabrasivas (**Fig. 1**).



Figura 1. Hugo Gez, *Polaroid*, 1985, Polaroid, 8.8 x 10.7 cm. Colección del autor.

Sekula, por su parte, “considera la fotografía como una entidad móvil, contingente e inherentemente social, una entidad siempre atrapada entre las idénticas exigencias ideológicas del esteticismo (o subjetivismo) y el cientifismo (objetivismo)”.³⁵ En este caso, el ideologismo que tiñe la consideración de la fotografía deja de lado la participación que en ésta tienen órdenes no ideológicos ni meramente culturales. Lejos de considerar la exclusividad de la inscripción fotográfica en el ámbito del construccionismo cultural, el límite de la apuesta postmoderna se patentiza en la solidaridad colaborativa que se sedimenta en cada cuerpo fotográfico. Aquí las instituciones y las máquinas culturales no anulan ni coaccionan las mociones materiales, sino que entran en una red simpoiética³⁶ de expresiones y sentidos.

Algo similar podemos advertir en *The Civil Contract of Photography*, de Ariella Azoulay, donde la autora asocia la ciudadanía y la red institucional a un conjunto de agencias y acciones humanas que, en definitiva, determinan los sentidos fotográficos.³⁷ De acuerdo con esto, para las aproximaciones del postmodernismo crítico, la mayoría de las

veces, la materialidad fotográfica no es más que un elemento funcionalista a redes ideológicas y sociales más fuertes. Una teoría del *entre* material de la fotografía apunta a señalar, por el contrario, la emergencia de una potencia material que no puede ser reducida a las formas de una política atributiva de la acción humana.

Si bien los discursos del construccionismo cultural atraviesan los ensamblajes que constituyen a los objetos fotográficos, éstos no determinan los modos de existencia de estos artefactos estéticos. Por el contrario, la sensibilidad fotográfica está inscrita en un plexo de colaboraciones interespecie –en donde actúan distintos tipos de organismos y sustancias minerales, vegetales y animales–³⁸ y desarticula la primacía de una poiesis excepcionalista. Es decir, cuestiona el hecho de que la actividad creativa y productiva sea una prerrogativa del ser humano. No se trata de una postura reduccionista que circunscriba toda la acción fotográfica a la acción material sino una aproximación que ensaya, considera y señala las partes de los ensamblajes como componentes no fusionables en un todo indescomponible.³⁹

La postura teórica de André Rouillé resulta interesante al respecto, en tanto tiene en cuenta “los rastros materiales del mundo físico” que componen a la fotografía y que se ensamblan en un “lugar siempre indesignable”.⁴⁰ Por esto, frente a la totalización y la síntesis que anida en el espíritu moderno de lo postmoderno –es decir, en ese resabio omnicomprensivo que la postmodernidad tiene todavía de la modernidad al no resignar siquiera el término–,⁴¹ una aproximación contemporánea a los artefactos fotográficos abraza la irreductibilidad fotográfica a cualquier fundamento *arkhico*.⁴² La ontología relacional de la materialidad fotográfica despliega de este modo una alternativa a la exigencia de considerar la fotografía, no bajo la precisión de un lente, sino bajo el desenfoque y la borradura de la propia imagen; es decir, bajo la puesta en cuestión de la fotografía como simple imagen apropiable por la conciencia.

Aquí se pone en cuestión la distinción del hilemorfismo antiguo, reforzado por la modernidad, que traza la diferencia entre materia y forma. En la ontología relacional de la fotografía las materias fotográficas no son informadas por una conciencia, sino que escapan al predominio del reporte subjetivo de un objeto. Esto permite considerar los excesos materiales en la diversidad de procedimientos fotográficos, a la vez que resalta los lugares insospechados, imprevisibles y sorprendentes desde los cuales la materialidad fotográfica se muestra y se oculta. Esa no calculabilidad de un artefacto técnico que, antes que ser herramienta es otro-con el cual se tejen tramas, enredos y confusiones. Este movimiento de lo que está y a la vez se oculta se advierte por ejemplo en procesos fotográficos como el quimigrama en los cuales las fibras de los soportes, las emulsiones sensibilizadoras, el metol, el carbonato de sodio, la hidroquinona y el tiosulfato de sodio, que componen los reveladores y fijadores, se ocultan bajo las formas visuales de la abstracción estética, a la vez que se muestran en tanto son las condiciones materiales de existencia de este tipo de artefactos fotográficos (**Fig. 2**).

En cierta medida, se podría llegar a sostener que para los enfoques postmodernos los significados de los artefactos fotográficos están siempre afuera de toda fotografía. De ahí el predominio del sentido que las fotografías adquieren en su circulación y difusión social para estas aproximaciones. Es en las relaciones de poder, en las instituciones, en los discursos de las diversas disciplinas como la antropología, la sociología o la historia del arte donde residen los sentidos fotográficos siempre contruidos y modulados por una conciencia subjetiva o colectiva exclusivamente humana. A pesar de que estos enfoques le otorgan importancia a la construcción de las cámaras y demás elementos técnicos y materiales, estos elementos son casi siempre entendidos como componentes inherentes y necesarios al sentido social de los objetos fotográficos. Un “sentido social” que podríamos pensar como basado en un prejuicio antropocéntrico. De tal forma no advierten que los significados no son una prerrogativa del *anthropos* y sus redes de generación significativa e ideológicas sino un plexo compartido con todo lo existente.



Figura 2. Juan José Estéves, sin título, ca. 1980, quimigrama, s/m.

El *entre* como una lógica de umbrales materiales

La materialidad fotográfica nos enfrenta a un ámbito de incertidumbre. Si bien esto se hace extensivo a toda materialidad artística, en el caso de los objetos fotográficos esa falta de certeza vuelve a diagramar el supuesto poder constatativo que recae sobre los artefactos técnico-naturales. A partir de una interacción no prevista de materias, técnicas e ideas, la fotografía puede volver a ser pensada por fuera del paradigma de “lo verdadero fotográfico”.⁴³ Es sobre esa vacilación que resulta posible concebirla desde una lógica de los umbrales materiales. De este modo, en el *entre* de la materialidad fotográfica, en su configuración física que articula compuestos, sensibilidades, técnicas e ideas, se expresa la indecidibilidad fotográfica.⁴⁴ Es por lo tanto en el *entre* de la fisicalidad propia de la superficie fotográfica donde resulta posible considerar otra ontología del medio, enfrentar su constitución naturotécnica y desandar el binarismo que ha imperado en los estudios fotográficos entre su

constitución como simple trazo lumínico o su constitución como configuración cultural.

Esta oposición podría también pensarse en el orden del antagonismo señalado por Geoffrey Batchen entre un formalismo moderno y una aproximación postmodernista en las teorías fotográficas. En las palabras de Batchen, “el postmodernismo se ha opuesto directamente al programa formalista, al considerarlo intelectualmente estéril y políticamente conservador. En lo que a la fotografía se refiere, este programa fue difundido principalmente a finales de los años sesenta y principios de los setenta [...]”.⁴⁵ La propuesta pone en evidencia que la oposición entre una perspectiva u otra resigna la complejidad constitutiva que anida en la mediación técnica⁴⁶ que caracteriza todo artefacto fotográfico.

Los umbrales materiales ponen en evidencia un repertorio extenso y múltiple de agencias a partir de las cuales se modulan y generan los objetos fotográficos. Y se trata de umbrales porque no hay una síntesis, un lugar fijo o una esencia que determine la “fotografía en sí”⁴⁷ sino que la especificidad fotográfica tiene que ver con la diferencia permanente que constituye la profundidad material de estos objetos. La manera en que soportes vegetales o plásticos, emulsiones y demás agentes químicos y físicos interactúan con las cámaras y sus textos científicos y las concepciones estéticas que han signado los modos de entender la fotografía. La especificidad fotográfica tiene que ver entonces con la caracterización particular de cada proceso fotográfico que devela una imaginación material de la fotografía siempre en extensión y transformación.

Para Deleuze, “la unidad de materia, el más pequeño elemento” que constituye los objetos es el pliegue. Por eso es que una ciencia de la materia tiene como modelo el origami o la papiroflexia que consiste en un continuo doblamiento del papel en un conjunto de dobleces constantes. Esta forma de comprender la composición de los objetos resulta sugerente para considerar la profundidad fotográfica y su estructura multilaminar de capas. Los pliegues fotográficos refieren, por ejemplo, a la trama de los soportes vegetales, a la capa de las

emulsiones fotosensibles, a la capa de los receptores de tinta o, en el caso de las películas fotográficas, a la base, la capa de antihalo, la capa de antiabarquillado, las diferentes capas sensibles a la luz, la capa de filtros, protectora etc. Se trata por esto de pliegues que se superponen, solapan, confunden y extrañan unos con otros. Dichos umbrales patentizan las interconexiones entre los lazos sociales, económicos, de energía, tecnología y química,⁴⁸ desplegando agencias inesperadas entre lo orgánico, lo inorgánico y lo discursivo. Sales, gelatinas, plata, impresiones de carbono, toners, impresiones laser, etc. señalan materias y procesos que se anudan con programas estéticos, políticos y económicos. Es en la confusión y en el oscurecimiento que opaca toda claridad fotográfica donde el *entre* material se expresa desafiando todo límite determinado y determinable.

La lógica de los umbrales materiales que caracteriza a la fotografía, y que podría extenderse a otros artefactos naturoculturales, pone por lo tanto de relieve el constante carácter procesual que particulariza a toda fotografía. Estos umbrales materiales son los límites, difíciles de precisar, entre las materias fotográficas (que son muy específicas), las técnicas y los discursos sobre el medio que también se han construido de una manera diferenciada respecto de otros procesos artísticos y estéticos. En ese sentido es que la fotografía, antes que huella o representación, es actividad. Un movimiento, un devenir fotográfico en el cual se redistribuye la capacidad de acción a aquello que Timothy Morton denominó las “totalidades subcendentes”, donde el todo es menor que la suma de sus partes.⁴⁹ No vale de este modo considerar, teniendo en cuenta este prisma conceptual, un único fundamento fotográfico, sino que la liminalidad material que conforma cada artefacto es una encarnación polimórfica e informe.

Si bien resulta claro que esta liminalidad material opera en todo artefacto fotográfico, es posible advertir que hay ciertas fotografías que motivan esta formulación debido a la perplejidad de su referente. Esto se hace explícito en las fotografías experimentales de Juan José Estéves, donde las líneas realizadas con hidróxido sódico y demás compuestos de

los reveladores fotográficos se alteran al entrar en contacto con las fibras del soporte y el tiosulfato de sodio del fijador. El límite material entre estos compuestos da como resultado una encarnación polimórfica e informe que solo vemos en la así llamada “fotografía documental” a partir de una ampliación de la estructura del objeto fotográfico.⁵⁰

De este modo, es posible afirmar que los artefactos fotográficos rehúyen al produccionismo humano y, más que reflejar, difractan diversos modos de existencia físicos, químicos, biológicos y discursivos que se desvían y modifican a partir de sus alianzas superficiales y a la vez profundas. La superficie fotográfica se presenta así siempre perforada. Pero no se trata de una perforación en los términos fenomenológicos de una afección al sujeto sino, literalmente, de un agujereado material que subraya la profundidad fotográfica. Esto es perceptible en las vistas microscópicas de los objetos fotográficos. Se trata de estructuras porosas y cavernosas que signan otro modo de considerar a estos objetos. Es, en términos de Haraway, una “r(el)acionalidad difractiva” en la cual se establecen conexiones imposibles de deshacer y desarticular.⁵¹ Modula un modo de existencia fotográfico que, hasta el momento, no ha recibido la suficiente atención en términos teóricos e históricos.

Los límites de la superficie fotográfica son difusos. Allí el mundo social y natural⁵² que constituye los artefactos fotográficos debe ser pensado de manera conjunta como parte de un ensamblaje complejo en el cual materia y significado devienen una multilaminaridad donde las acciones materiales agencian procesos de modo continuo. Se producen, sin embargo, sedimentaciones que a su vez desatan nuevos procesos generativos de cualidades sensibles y de significados. El *entre* sobre el cual se activan procesos y cualidades fotográficas hace explícito el carácter activo de la materia que, entendida como agente, desarrolla diversos procesos de materialización. En una ontología⁵³ de los umbrales materiales de la fotografía no hay, por lo tanto, algo así como una unificación o identificación fotográfica sino más bien una desidentificación permanente, una tensión

entre la naturaleza material y discursiva de las condiciones, limitaciones y prácticas.⁵⁴

Considerar la fotografía desde los umbrales materiales hace posible tener en cuenta los “[...] efectos de *conectividad*, de *personificación* y de *responsabilidad* para un imaginario *lugar-otro* [...]”⁵⁵ donde estos artefactos técnicos participen de acciones conjuntas de transformación e intercambio de afectos, sensibilidades, saberes e historias. Esto opera en lo fotográfico en el plano de la estructura de capas que hace a cada uno de estos objetos. Y esta estructura de capas, de pliegues, es también histórica, estética, económica y política. Es la manera a partir de la cual se interrelacionan todos estos elementos en una fotografía y que debería seguirse de una casuística de los procesos fotográficos ubicados histórico-materialmente. Esto sería revelador si pudiéramos llegar a analizar el tipo de conectividad interespecie que da lugar, por ejemplo, a la gelatina de plata. Un proceso en el cual se agencian materias, sensibilidades e ideas más que artístico-estéticas; son también políticas, económicas y sociales sobre las cuales tenemos mucha responsabilidad. Respecto de esto resulta claro que “[...] la verdadera dimensión de la materia no es la de una sustancia o un ser estático y pasivo, sino la de un devenir generativo”;⁵⁶ es un hacer que, en el caso fotográfico, se coagula en diverso tipo de cuerpos técnicos semióticos-materiales.⁵⁷

La materialidad fotográfica entendida como *entre* pone en evidencia la contingencia de los acontecimientos fotográficos en los cuales se desarticula todo cálculo posible. De tal modo el *entre* de esta ontología material y relacional nos enfrenta a una des-apropiación fotográfica en la que se interrumpe la garantía del trazo lumínico y el aseguramiento del orden simbólico sobre los cuales descansa la confianza en la imagen fotográfica. Por el contrario, el materialismo fotográfico expone el azar, el riesgo, la des-identidad y la transformación como condiciones de existencia de todo artefacto fotográfico. Los cuerpos fotográficos son, por lo tanto, un entrecruzamiento de agencias y gestos. Una trama confusa de compuestos diversos vinculados históricamente en la aleatoriedad de los encuentros materiales y discursivos.

Pensar la superficie como pura medialidad quizá permita volver sobre un gesto que excede lo visible y lo pensable pero que anida en las entrañas de las objetualidades fotográficas. Meditar sobre sus cualidades hápticas, sobre aquellos encuentros que sólo se dan en la superficie material de cada fotografía. Se trata de imágenes-afectos que envuelven un sentido tangible del espacio al hacer su aparición, al hacerse presentes. Pliegues que tensionan temporalidades, discursividades, sensibilidades y materialidades precisas. Es por esto necesario volver sobre esa experiencia de inmersión e inversión⁵⁸ a la que el tacto fotográfico nos enfrenta.

Volver sobre el tocar, no solo humano sino también fotográfico, sea quizá la alternativa para realizar una torsión radical respecto de nuestro modo de encontrarnos con estas artefactualidades. Discurrir sobre una sensorialidad siempre desdeñada por el imperio de la significación puramente visual. Contradecir la primacía escópica de comprensión del objeto fotográfico sea, tal vez, una de las grandes empresas sobre la que todavía espera no solo la interpretación fotográfica sino también su exposición propiamente material. Más que apuntar a aquellos regímenes que privilegian la visión en una redundancia por la concesión de los imaginarios sociales de los cuales ésta participa, será necesario volver sobre el sentir de la fotografía. Su condición sensible en tanto ensamblaje material o, una vida sensible que “[...] no tiene necesariamente orígenes humanos (sin que por ello sea ajena al hombre)”,⁵⁹ sino que se manifiesta como una física de lo sensible fotográfico.

Ubicarse en el *entre* como una lógica de los umbrales materiales para considerar la fotografía implica entender la materialidad fotográfica como una sobre-venida, una sorpresa y una remisión al “venir” como tal, en lo *por venir*.⁶⁰ Lo *por venir* fotográfico reside en la alteridad de su materialidad. Es la red de alianzas de materias y discursos que supone una sorpresa y una remisión al “venir” como tal de las sustancias y procedimientos propiamente dichos. La fotografía se constituye así por medio de una espectralidad material. Se podría hablar entonces de una fotografía de los umbrales constituida por una

lógica enigmática que responde a las sensibilidades de las propias sustancias y compuestos articulados en estas artefactualidades técnicas. Podríamos decir, al recuperar la idea de Vilém Flusser acerca de la liberación mágica como función de las imágenes técnicas, que el *entre* de la materialidad fotográfica produce una liberación mágica de la co-agencialidad que acontece en estos cuerpos técnicos.⁶¹ Más que ser una superficie simbólica, la piel de los cuerpos fotográficos se inscribe como radicalmente material, profunda y profusa. De este modo la fotografía se expresa, se enuncia e interpela desde su propia constitución física que es, a la vez, su misma impropiidad.

Conclusiones

El materialismo fotográfico, modulado en función de una materialidad fotográfica, nos enfrenta a un pluralismo ontológico. Esto significa, siguiendo la investigación sobre los modos de existencia de Bruno Latour,⁶² enriquecer el cosmos con una visión diferenciada que considere a todas las propiedades que hacen al artefacto fotográfico como agentes en la generación estético-significante de estos objetos. En esta ontología relacional de la fotografía no hay, por lo tanto, una primacía productiva de lo humano, sino que las fotografías se expresan como una co-creación naturotécnica de sensibilidades, intensidades y modulaciones.

La materialidad fotográfica, inscrita en una forma de materialismo vital, figura una teoría en la cual el *entre* –en el que se articulan compuestos, sustancias, técnicas y discursos– traza una conexión de fuerzas generativas que devienen en superficie táctil y visual. El *entre* de la materialidad fotográfica no es, por lo tanto, el vínculo de un interior con un exterior fotográfico sino las fuerzas en permanente cambio que acontecen en todo cuerpo técnico. Al desafiar la impronta dualista que tiñe las aproximaciones al objeto fotográfico, la consideración sobre la materia y la materialidad delinea al objeto desde una perspectiva que disuelve la dualidad ontológica. El constructivismo cultural no puede, por lo tanto, ser pensado a la manera de un “hiperproductivismo [que] rechaza la

ingeniosa intervención de todos los actores excepto Uno; y por ello, se trata de una peligrosa estrategia”.⁶³ Dicho paradigma desgarró la multiplicidad constitutiva que anida en los objetos fotográficos poniendo el acento en la primacía de un correlacionismo subjetivo en el cual solo mente y mundo se interconectan. Frente a este modelo excepcionalista, el materialismo fotográfico hace explícita la agrupación de diversos elementos y de materias vibrantes de todo tipo.⁶⁴ Cada fotografía es así considerada como un ensamblaje viviente, una confederación palpitante que funciona en el *entre* de una energética material.

La teoría del índice fotográfico se ve también desolidificada ante un punto de vista que remueve la constitución *arkhica* de la ontología fotográfica. Frente al esencialismo axiomático que ha caracterizado gran parte de estas posiciones teóricas sobre el medio, la materialidad fotográfica señala y subraya que la causalidad foto-química no es condición *sine qua non* para la producción fotográfica. Por el contrario, la artefactualidad fotográfica es el resultado de una generatividad múltiple, de una acción que “[...] no es propiedad atribuible a los humanos sino una asociación de actantes [...]”⁶⁵ materiales y discursivos enredados en una articulación fotográfica. Ni mera idea, ni mero trazo electromagnético, las agencias biológicas, minerales y discursivas se ensamblan en una simetría relacional en la cual se dan intercambios y competencias de modo permanente.

Los objetos fotográficos nos enfrentan entonces a una sorpresa. Aquella que altera la seguridad de la mismidad fotográfica, de la reproducción, la certificación y la garantía visual. En tanto cuerpos, estas materias técnicas hacen explícito un borde sin borde, un conjunto de umbrales físicos que nos enseñan un modo de “*vivir mejor* con [otras máquinas, humanos y animales]”.⁶⁶ Entendidas como artefactualidades naturotécnicas, las fotografías enseñan una epistemología y una metodología que desafía los esquemas convencionales de acercamiento a este tipo de objetos. Desbordan y desencadenan una pragmática y una ética que considera otras políticas de existencia material y significativa. El materialismo fotográfico no es por esto una herramienta –en términos utilitarios– sino

una teoriapráctica en la cual se complican modos de existir, pensar, imaginar y actuar otra modalidad de lo fotográfico.

Notas

¹ Mónica B. Cragnolini, *Moradas nietzscheanas. Del sí mismo, del otro y del “entre”*, Buenos Aires, La Cebra, 2016, p. 47.

² Jean-Luc Nancy, *Ser Singular plural*, Madrid, Arena Libros, 2006, p. 111.

³ La noción de la fotografía como el resultado de un proceso naturotécnico permite considerar las agencias no humanas que contribuyen en la confección de estos objetos. Este concepto permite tener en cuenta también que la naturaleza “es figura, construcción, artefacto, movimiento, desplazamiento. La naturaleza no preexiste a su construcción, la cual se basa en un tipo particular de movimiento (un *trópos* o “re-torno”). Donna Haraway, *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*, Barcelona, Holobionte, 2019, p. 31.

⁴ Nancy pone de manifiesto cómo ese cuerpo que se muestra y que da lugar a la existencia es, a la vez, extraño. En sus palabras: el cuerpo propio “[...] siempre, es un cuerpo extraño el que se muestra, monstruo imposible de tragar”. Considerar las fotografías como cuerpos en este sentido pone de manifiesto en qué medida la aparente claridad de la fotografía, en un sentido referencial, es a la vez la extrañeza de sus propios ensamblajes, de sus procedimientos, materiales y condiciones técnicas que las hacen posibles. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Madrid, Arena Libros, 2016, p. 10.

⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2015, p. 248.

⁶ La traducción es propia. Nichole Marie Witten, *The Chemistry of Photography*, Senior Theses. 84, University of South Carolina, 2016, p. 1.

⁷ A diferencia de la reflexión y refracción, que son convencionalmente usadas como metáforas para pensar los objetos estéticos y que apuntan a “producir lo mismo desplazado”, la difracción pone de relieve que la fotografía no es un mero registro de algo previamente existente. En términos de Haraway se puede entender como “una cartografía de la interferencia, no de la réplica, la reverberación o la reproducción”. De este modo, este concepto abre la posibilidad de pensar a la fotografía por fuera del paradigma del registro y la certificación. Donna Haraway, *Las promesas de los monstruos... op. cit.*, p. 47.

⁸ Una pregunta lícita a esta sentencia sería ¿cómo es posible que si la fotografía es una difracción todavía siga funcionando como un elemento de identificación y reconocimiento en ciertos usos fotográficos como

documentos de identificación, pasaportes, etcétera? Considero que, evidentemente, lo que opera en esos usos es el paradigma del registro fotográfico que ha dominado la consideración de este tipo de objetos. En otras palabras, la fotografía opera como identificación en la medida en que continúa siendo entendida como una imagen que no está físicamente constituida de modo complejo, sino que reproduce de manera inmediata algo preexistente. Entonces, es posible que siga funcionando así porque la idea de la certificación fotográfica opera todavía en el ámbito social en tanto verdad apodíctica.

⁹ Terry Eagleton, *Materialismo*, Barcelona, Península, 2017, p. 22.

¹⁰ Me interesa discutir en este punto con la apreciación de Eagleton del carácter “pseudometafísico” con el cual se considera a la materia tanto en el vitalismo de autores como Henri Bergson, Gilles Deleuze o aquellos de los denominados “New Materialisms”. Indudablemente la apuesta de los neomaterialismos, así como de Deleuze y otros, es siempre metafísica, no solamente en los términos propuestos por la filosofía antigua y moderna, esto es en términos de una idealidad, sino metafísica en los términos de gran parte del pensamiento contemporáneo. Las nociones de “relacionalidad”, “fuerza” o “vitalidad” de la materia no son meras proyecciones de la mente sobre lo existente sino las condiciones físicas sobre las que se erige todo el universo sensible y son constatables empíricamente.

¹¹ La idea de una inmanencia radical la concibe Rosi Braidotti para pensar el “materialismo vitalista” que proviene de la filosofía de Spinoza. Rossi Braidotti, *Lo Posthumano*, Barcelona, Gedisa, 2015, p. 72.

¹² Donna Haraway, *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio HombreHembra©_Conoce_OncoRata®: Feminismo y Tecnociencia*, Buenos Aires, Rara Avis, 2021, p. 185.

¹³ Schaeffer no fue el primero en advertir la condición indicial como fundamento de la fotografía, a pesar de que sí fue el primero en darle la formulación *arkhica* a este principio que, no olvidemos, es un principio de origen y mando. Esta condición ya había sido señalada por André Bazin en su “Ontología de la imagen fotográfica” (1945) y se continuó en los trabajos de Rosalind E. Krauss (1976), Roland Barthes (1980), Jean-Marie Schaeffer (1987), entre otros.

¹⁴ Jean-Marie Schaeffer, “El *arché* de la fotografía”, *La imagen precaria*, Buenos Aires, La Marca, 2021, p. 16.

¹⁵ Curiosamente, Barthes advirtió que fueron los químicos quienes inventaron la fotografía. Habría que ver hasta qué punto esta afirmación se riñe con su fenomenología fotográfica. Roland Barthes, *La cámara*

lúcida. Nota sobre la fotografía, Buenos Aires, Paidós, 2011, p. 126.

¹⁶ Son varios los materialismos que a lo largo de la historia han dado señas de una visión doctrinaria. El más conocido, quizá, es el materialismo histórico marxista.

¹⁷ Sobre la idea de lo real simbiótico como aquello que no tiene centro ni borde, Timothy Morton desarrolla su idea de la solidaridad con los no humanos. De este modo afirma: “La solidaridad con los no-humanos equivaldría a dejar entrar a los no-humanos en el club, de inclusión versus exclusión. Si no existe un espacio exterior al espacio ecológico real porque lo real simbiótico no tiene centro ni borde –¿dónde trazar la línea cuando creemos en la interdependencia? –, ¿cómo diablos funciona este club exclusivo?”. Timothy Morton, *Humanidad. Solidaridad con los no-humanos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2019, p. 45.

¹⁸ Paula Bertúa, “Escrituras de la sombra: la fotografía como gesto”, *HeLix* 14 (20), 2020, p. 90.

¹⁹ La multilaminaridad fotográfica es un término que proviene de la conservación y la química fotográfica. Desde estas disciplinas la fotografía es un objeto multilaminar compuesto por varias capas superpuestas de materiales. En general se alude también con este término a la estructura de cada objeto fotográfico. Ver por ejemplo: Lavédrine, Bertrand, *Photographs of the Past. Process and Preservation*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2009 o, Sylvie Pénichon, *Twentieth-Century Color Photographs. Identification and Care*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2013.

²⁰ En estos autores hay una referencia explícita e implícita a la condición triádica del signo que caracteriza Charles S. Peirce. Esta teoría les permite sostener el carácter referencial del índice como fundamento de una ontología fotográfica. No obstante la pregnancia de esta función signica, muchos de estos autores no desechan la dimensión icónica de la fotografía que la enlaza, a su vez, con toda la tradición representativa occidental. Es así como Philippe Dubois señala que: “el efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuyó de entrada a la semejanza existente entre la foto y su referente. La fotografía, al comienzo, es percibida por el ojo natural como un “análogo” objetivo de lo real. Es por esencia mimética” (la cursiva es del autor). Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 2010, p. 20. Ver también Peter Osborne, “La especificidad de la fotografía”, *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2010, pp. 337-341.

²¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida...op. cit.*, p. 121.

²² Andre Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999, p.28.

²³ Philippe Dubois, *El acto fotográfico... op. cit.*, p. 48.

²⁴ Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice: Parte 1”, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 2009, p. 217.

²⁵ Si bien, como señalé, opera también la condición icónica de la fotografía, me interesa discutir cómo el índice ha devenido fundamento en los discursos de la segunda mitad del siglo XX.

²⁶ Donna Haraway, *Testigo_Modesto@... op. cit.*, p. 75.

²⁷ Rosi Braidotti, *Lo posthumano*, Barcelona, Gedisa, 2013, p. 119.

²⁸ Recupero esta idea de una “imaginación ontológica” o una “metafísica” de Germán O. Prósperi cuando menciona: “Si el sujeto humano es una imagen generada por la máquina óptica, y si esta imagen se forma a partir de la integración de las dos miradas que realiza la imaginación, entonces la imaginación es previa al sujeto. Por ende, se trata de una imaginación ontológica o metafísica y no, o sólo secundariamente, psicológica”. Germán O. Prósperi, *La máquina óptica. Antropología del fantasma y (extra)ontología de la imaginación*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2019, p. 331.

²⁹ François Soulages, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2010, p. 132.

³⁰ Serenella Iovino, y Serpil Oppermann. “Ecocrítica material: materialidad, agencia y modelos narrativos.” Trad. Guadalupe Lucero y Noelia Billi, *Pensamiento de los confines*, n.º 31-32, primavera-verano de 2018, p.216. Donna Haraway, *Testigo_Modesto@... op. cit.*, p. 225.

³¹ Guadalupe Lucero, “Cristal y Piedra. Para una estética mineral”, *Pensamiento de los confines*, n.º 31-32, primavera-verano de 2018, p. 248.

³² Si bien en sentido estricto ninguno de estos autores habla de ontología, es claro que sus apuestas conceptuales descansan sobre una determinada metafísica. En ese sentido afirmamos que la ontología no es algo que se pueda dejar de lado, sino que siempre opera en los posicionamientos teóricos y prácticos de cada uno de los autores.

³³ Es cierto que se podría afirmar que estas perspectivas explican el carácter colaborativo, casi siempre, desde la noción foucaultiana de dispositivo como una red de relaciones entre elementos heterogéneos: prácticas, discursos, saberes, poderes, instituciones, etcétera. El problema no es la heterogeneidad de elementos en

interconexión sino la caracterización siempre humana de estos fenómenos y condiciones.

³⁴ Tagg es muy minucioso en su modo de describir y caracterizar la institucionalización de un modo óptico y su vínculo con un modo de control físico de los cuerpos. Sin embargo, aquí me interesa focalizar esa línea de la idealidad significativa que recorre su trabajo. Esto se hace patente en la relevancia que el autor concede a la dimensión simbólica de la fotografía, justamente por eso el medio opera como un mecanismo de control en ciertas circunstancias. John Tagg, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 9.

³⁵ Adhiero a la lectura que realiza Geoffrey Batchen de la perspectiva postmoderna de Alan Sekula. Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 15.

³⁶ Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao, Consonni, 2019, p. 63.

³⁷ Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008, p. 22.

³⁸ No nos podemos olvidar que muchos procedimientos fotográficos están constituidos por materias animales como la gelatina y el huevo, así como también de minerales como el silicio, los sulfatos, los haluros entre otros. También es conocida la antotipia o copia a la clorofila para el caso de los procedimientos que utilizan sustancias vegetales. Además de los componentes vegetales que hacen a los soportes de madera y celulosa.

³⁹ Manuel De Landa, *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2021, p. 12.

⁴⁰ André Rouillé, *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*, México, Herder, 2017, pp. 592-594.

⁴¹ Jean-François Lyotard hace patente cómo lo posmoderno “forma parte de lo moderno” y, en ese sentido, sostiene ciertos principios que alimentan esta lógica de pensamiento. Tal sería el caso de la totalización y la síntesis que se advierten en las empresas constructivistas. Jean-François Lyotard, *La posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 23.

⁴² La concepción *arkhica* de la fotografía opera tanto en las teorías del *índex* como en los abordajes postmodernos constructivistas. De este modo, se patentiza de una u otra manera en los trabajos de Barthes, Krauss, Tagg, Sekula y demás, anteriormente citados. Estas aproximaciones señalan la existencia de un fundamento a partir del cual se organiza y se rige la fotografía. Por supuesto, en todos los casos ese fundamento es complejo y toma en cuenta varios *Materialidad fotográfica. Notas sobre una teoría del entre* / Juliana Robles de la Pava

elementos de la práctica fotográfica (no solamente la función indicial) pero, lo que tienen en común es que no ponen en duda que la práctica fotográfica sea el resultado, finalmente, de la acción humana. De ahí la primacía del referente.

⁴³ Es cierto que, como sostiene Rouillé, el modelo de lo verdadero fotográfico no es el único que ha operado en la historia del medio. De ahí la distinción que realiza el autor entre “fotografía-documento” y “fotografía-expresión o fotografía-materia”. Pero, más allá de estas distinciones que ponen en juego concepciones diversas, hay algo que estos tipos fotográficos comparten: la idea de que la fotografía registra algo. Algo que puede estar motivado por un objetivismo o por un subjetivismo pero que, en última instancia, remite, podríamos decir, a una certeza fotográfica. Hablar de incertidumbre fotográfica no tiene, de ningún modo, el mismo peso que hablar de incertidumbre en la pintura, la escultura o la cerámica, en tanto éstas no cargan con el peso de una supuesta “fidelidad técnica” que sí se le exige al medio fotográfico.

⁴⁴ Esta noción de indecidibilidad proviene del pensamiento de Jaques Derrida y apunta, tal como afirma Evando Nascimento a una “experiencia irreductible a cualquier contradicción dialéctica”. En el caso de la fotografía esta indecidibilidad hace explícita la multiplicidad constitutiva de todo objeto fotográfico y la imposibilidad de reducir su condición sensible y expresiva a una lógica indicial o a un constructivismo fotográfico. Evando Nascimento, *Derrida y la literatura. “Notas” de literatura y filosofía en los textos de la deconstrucción*. Adrogué, La Cebra, 2021, p. 131.

⁴⁵ Geoffrey Batchen, *Arder en deseos... op. cit.*, p. 19.

⁴⁶ Recupero esta idea de la mediación técnica de Bruno Latour quién entiende a la mediación como “la creación de un lazo que no existía con anterioridad y que en cierta medida modifica a los [...] iniciales” la mediación opera entonces como una deriva en la cual se dan los procesos de materialización (en este caso de una materialización fotográfica). Bruno Latour, “Un colectivo de humanos y no humanos. Un recorrido por el laberinto de Dédalo”, *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*, Barcelona, Gedisa, 2001, pp. 214-215.

⁴⁷ Geoffrey Batchen, *Arder en deseos... op. cit.*, p. 19.

⁴⁸ Jussi Parikka, *Una geología de los medios*, Buenos Aires, Caja Negra, 2021, p. 48.

⁴⁹ Timothy Morton, *Humanidad... op. cit.*, p. 153.

⁵⁰ En efecto esto es lo que hace la conservación y química fotográfica cuando realiza la identificación de los procesos y materiales.

⁵¹ Donna Haraway, *Las promesas de los monstruos... op. cit.*, p. 46.

⁵² Esta idea de “mundo natural” en el caso fotográfico alude a los materiales. Con esto no refiero a una idea reificada de naturaleza y, por supuesto, no la entiendo como algo separado de la cultura. Se trata siempre de asociaciones, alianzas y forzamientos de una cultura que no deja de ser extractiva sobre el así llamado “mundo natural”. Pero, es necesario advertir que hay cierta potencia de resistencia en los propios materiales.

⁵³ Podría argumentarse que hay una contradicción entre la ontología y el *entre* pero, en realidad, la propuesta apunta a que hay varios tipos de ontología que pueden ser pensados para la fotografía. La ontología siempre mantiene una relación estrecha con las prácticas, pero esto no significa que se pueda establecer una clara línea divisoria entre ambas.

⁵⁴ Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham-London, Duke University Press, 2007, p. 152.

⁵⁵ Las cursivas pertenecen al texto. Donna Haraway, *Las promesas de los monstruos... op. cit.*, p. 28.

⁵⁶ Serenella Iovino, y Serpil Oppermann. “Ecocrítica material... *op. cit.*”, p.216.

⁵⁷ Donna Haraway, *Seguir con el problema... op.cit.*, p. 101.

⁵⁸ Giuliana Bruno, *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2014, p. 19.

⁵⁹ Emanuele Coccia, *La vida sensible*, Buenos Aires, Marea, 2011, p. 13.

⁶⁰ Jean-Luc Nancy, *Ser Singular plural... op. cit.*, p. 111.

⁶¹ El pensamiento de Flusser constituye, todavía, una gran deuda para las teorías e historias de la fotografía. Su concepción de la agencia no humana que opera en las imágenes técnicas como una “oscuridad epistemológica” debería ser repensada, a la vez que su idea de la “espesura fotográfica”. Vilém Flusser, *Para una filosofía de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2014, p. 37.

⁶² Bruno Latour, *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*, Buenos Aires, Paidós, 2013, p. 36.

⁶³ Donna Haraway, *Las promesas de los monstruos... op. cit.*, p. 37.

⁶⁴ Jane Bennett, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Durham-London, Duke University Press, 2010, p. 23.

⁶⁵ Bruno Latour, “Un colectivo de humanos y no humanos”... *op. cit.*, p. 218.

⁶⁶ Joanna Zylińska, “Bioética de otro modo o cómo vivir con máquinas, humanos y otros animales”, *Revista de Filosofía*, año 51 n° 146, enero-junio 2019, p. 114.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Robles de la Pava, Juliana; “Materialidad fotográfica. Notas sobre una teoría del *entre*”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N°20 | Primer semestre 2022, pp.

URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=436&vol=20

Fecha de recepción: 11 de enero de 2022

Fecha de aceptación: 18 de mayo de 2022