

El *subjectil* fotográfico. Esbozo desde una inflexión poshumana

The Photographic *Subjectile*. Outline from a Posthuman Inflexion

Juliana Robles de la Pava
(CONICET/Centro de Investigación en Arte,
Materia y Cultura IIAC-UNTREF/Universidad de Buenos Aires)
robles.juliana@gmail.com

Enviado: 30 noviembre 2021 | **Aceptado:** 13 junio 2022

Resumen

¿Qué es lo que salta a la vista en el objeto fotográfico? ¿Cuál es ese fondo sin fondo que constituye toda superficie fotográfica y que nos interpela, nos enfrenta y sobre la cual se sigue el desconcierto? Este artículo ensaya una perspectiva poshumana de acercamiento a un conjunto de artefactualidades fotográficas que desafían los órdenes de un constructivismo cultural imperante como paradigma de interpretación de dichos objetos y traza ciertos caracteres de una aproximación más allá de lo humano al medio fotográfico. En función de esto se aventurará un itinerario de vinculación con estos objetos técnicos desde la noción derridiana del *subjectil* como el lugar de nacimiento de toda fotografía, su materialidad como horizonte y facticidad desde la cual toda fotografía se expresa. Trazar este recorrido implicará describir las intensidades de ciertos soportes fotográficos, la huida de la fotografía de un antropismo consustancial, de su condición de imagen cultural y visual para, finalmente, delinear los alcances de una materialidad fotográfica en los términos propuestos por la inflexión poshumana contemporánea.

Palabras clave: Estética, fotografía, materialismo, posantropocentrismo, espectralidad.

Abstract

What is it that leaps to the eye in the photographic object? What is that bottomless background that constitutes every photographic surface and that questions us, confronts us and on which the bewilderment follows? This article attempts a posthuman perspective of approach to a set of photographic artifactualities that defy the orders of a prevailing cultural constructivism as a paradigm of approach to such objects and traces certain characters of a reading beyond the human to photography. Accordingly, we will venture an itinerary of approach to these technical objects from the Derridian notion of the *subjectile* as the birthplace of all photography, its materiality as horizon and facticity from which all photography expresses itself. Tracing this itinerary will imply describing the intensities of certain photographic supports, the escape of photography from a consubstantial anthropism, from its condition of cultural and visual image to, finally, delineate the scope of a photographic materiality in the terms proposed by the contemporary posthuman inflexion.

Keywords: Aesthetics, photography, materialism, postanthropocentrism, spectrality.

El subjectil ¿qué es? ¿Cualquier cosa, todo y cualquier cosa? El padre, la madre, el hijo y yo? Para tomar bien la medida, puesto que podríamos decir la subjectil, es también mi hija, la materia y el Espíritu santo, la materia y la forma de las formas, el soporte y la superficie, la representación y lo irrepresentable, una figura de lo infigurable, el impacto del proyectil, su acertero y su destinación, el objeto, el sujeto, el proyecto, lo sub-yacente de todos esos jets, la capa del súcubo y del incubo, etc., el etcétera mismo como lugar de incubación universal, la preocupación absoluta, lo que porta todo en gestación, todo lo gestiona y todo lo pare, capaz de todo.

DERRIDA, *FORCENAR AL SUBJECTIL* 131

Rotas, desastradas, confusas, coloreadas y quemadas las artefactualidades fotográficas expresan un materialismo radical que obliga a una transformación en nuestros modos de acercamiento, en nuestro contacto y contaminación mutua. Es en tanto forma de las formas que el soporte fotográfico se expresa y nos llama. En su lectura sobre los dibujos de Antonin Artaud, Jacques Derrida propone pensar al *subjectil*, aquella figura de lo infigurable que es la materialidad misma del soporte, aquello que se hace visible y salta a la vista.¹

El objeto fotográfico ha participado, a lo largo de su historia, de una historia múltiple y diversa, de una aproximación convencional que lo entiende como una superficie visual carente de hondura. Una profundidad que no solo está mitigada por la aparente automaticidad y transparencia de una lógica indiciaria de lo real replicada en el plano imaginario, sino también por la autoevidencia de aquello que se inscribe en la planimetría del propio soporte fotográfico, el papel, el vidrio, las láminas de plástico, etc. No obstante, contra esta aparente claridad de la fotografía, existen innumerables artefactos fotográficos que desestabilizan la supuesta estaticidad de su soporte, evidenciando la moción constitutiva de las materias fotográficas, la vibración de una membrana completamente horadada que salta a la vista, que se hace perceptible rebatiendo los códigos de aproximación a los objetos fotográficos. Este artículo explora la potencialidad del *subjectil* fotográfico, esta constitución propiamente material de lo que subyace a toda fotografía en un conjunto de objetualidades fotográficas que ponen de manifiesto la profundidad de su superficie y la vitalidad de un cúmulo de agenciamientos (Deleuze y Guattari 513), materiales que dislocan el lugar de una estética anclada en la experiencia del sujeto moderno para abrirse

1 Derrida refiere al *subjectil* en varios de sus textos y en particular en *Forcenar al subjectil* (2010) y en *Artes de lo visible* (2013). Los modos en que lo caracteriza y describe suelen variar de apartado en apartado, pero ponen de manifiesto, en todos los casos, la literalidad material y superficial que lo determina. De este modo propone que «el *subjectil*, por ejemplo, el papel o el lienzo, se vuelve una membrana, y la *trayectoria* de lo que se jeta sobre ella debe dinamizar esta piel perforándola, atravesándola, pasando al otro lado [...]» (30).

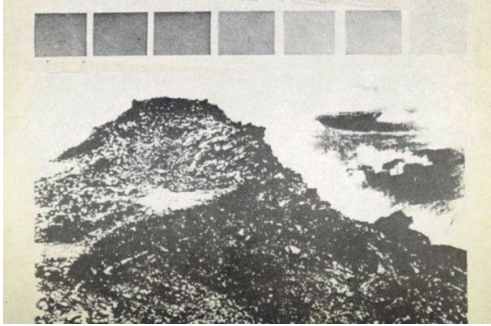
paso a una consideración de la fotografía en el marco de una inflexión poshumana. Esta considera, antes que la independencia y autonomía de lo visual fotográfico, una relacionalidad y vitalidad de las materias no humanas que constituyen todo artefacto fotográfico. Se trata de un punto de vista que desolidifica y remueve la centralidad de la acción subjetiva. En otras palabras, este artículo intenta considerar la literalidad de las propias materias fotográficas más allá de sus condiciones de producción subjetivas. Así, antes que considerar la expresión fotográfica en el orden de la exclusividad del fotógrafo o artista, el *subjectil* fotográfico evidencia que la fotografía se ubica más allá del reporte subjetivo de un objeto. Es, por el contrario, una amalgama diversa de movimientos que se interconectan, se confunden, se traman en una intra-acción inmanente de sustancias (Barad 125). Bajo un desborde de lo visual, el *subjectil* fotográfico hace expresa una sinergia, uno modo *singular plural* en el cual existe una «unidad de un toque, de todos los toques (de todos los tactos)» (Nancy, *Ser singular plural* 98) que hacen al cuerpo fotográfico. Entendido como cuerpo el *subjectil* fotográfico es ese lugar de nacimiento de toda fotografía, esa materialidad constitutiva que trae a la existencia dicho ensamblaje multilaminar de diferencias en las cuales se agencian historias, técnicas, compuestos químicos e imaginarios estéticos que se pliegan y disponen en dicho cuerpo profundo que hace al objeto fotográfico.

Intensidades de los soportes

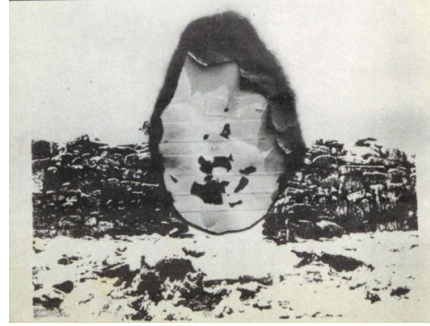
Los soportes fotográficos son intensos. Esto supone, desde una impronta deleuziana,² un movimiento interno que solo se inscribe en la sensibilidad tramada por un conjunto de relaciones dinámicas de materias diversas. Partículas de energía, fragmentos de pulpa de celulosa, fibras de nylon, colorantes solubles, resinas, disolventes, emulsiones y aditivos se ensamblan con tradicionales técnicas como la gráfica y la fotográfica. Este es el caso de las serigrafías de Osvaldo Romberg³ compuestas a través de la transferencia fotográfica. Palpables en una trama de elementos fibrosos, lo visible de la laguna del Tesoro en Tucumán es en realidad una superposición de láminas voluminosas que saltan a la vista. Se muestran develando ciertas cualidades sensibles, fragmentadas a través de las secuencias, superposiciones y discontinuidades de tinta negra. Capa sobre capa, a la manera de una estratificación secuenciada, los papeles de Romberg se ensamblan plegando diversos estratos de energía fotográfica, las tintas serigráficas, las fibras de los papeles y los restos de la reacción exotérmica del papel quemado. ¿A

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

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

**FIGURA 1**

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

**FIGURA 2**

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

qué nos enfrentan estas condiciones propiamente materiales de estas serigrafías?, ¿son acaso un simple gesto ególatra de experimentalidad o imponen otro tipo de acciones que exceden aquellas previstas y calculadas por Romberg para *El paisaje como idea*? [Figuras 1 y 2].

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

Al tomar como base una fotografía copiada de un negativo compuesto por una película de plástico, *El paisaje como idea* pone en evidencia el *encuentro aleatorio*⁴ entre las materias sintéticas de los plásticos, fibras, radiaciones, procedimientos técnicos de copiado y la transferencia fotográfica. La transferencia opera de este modo por contacto y en este encuentro multisustancial se yuxtaponen materias que imprimen rastros, signatures químicas y físicas que agencian procedimientos, lógicas de conceptualidad, discursividades estéticas y artísticas que se envuelven en esa piel expuesta que conocemos como la obra de Romberg, como la imagen, el producto. En una extensión de compuestos *El paisaje como idea* pone en evidencia su propia *ex-istencia* material (Nancy, *Corpus* 17). Un espaciamento que devela redes de relacionalidad materiales y significantes *excritas* en la piel que hace a su propia existencia en las tintas negras, en la textura de la superficie. Más que mera idealidad en el orden del concepto impuesto por

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

la lectura convencional de la historia del arte,⁵ estas superficies ponen en jaque la mera idea en su concreción sensible, en su propia apariencia que devela, revela y expone el «Corpus ego»⁶ fotográfico. Se trata, por lo tanto, en este caso, de un cuerpo, de un *soma* que presenta las marcas de los propios procesos de oxidación y transformación química.

Toda fotografía es de este modo una estratificación, una multilaminaridad que en sus distintos niveles moviliza compuestos orgánicos e inorgánicos. La agitación de la superficie fotográfica se da en ese encuentro aleatorio de elementos diversos que desestabilizan de manera constante la supuesta fijeza de la toma fotográfica. Esto se hace perceptible también en la serie *Papeles quemados y... otros fuegos* presentada por Jorge Aguirre⁷ en 1981 [Figuras 3 y 4]. Tomas directas con un lente macro de papeles de colores quemados nos introducen en un imaginario fotográfico poco común en la historia visual argentina y, particularmente, en el propio itinerario fotográfico de Aguirre. Las sustancias cromogénicas de estas fotos son parte de partes de un cuerpo que combina una estructura de triple emulsión sensible, cada una de ellas a un espectro electromagnético específico que tiñe la superficie y muestra los azules, magentas y blancos adheridos en ese soporte fotográfico. Pero, más que meras tomas, las fotos de *Papeles quemados* hacen eco de las alteraciones de la combustión sobre las fibras vegetales de los papeles y los tintes adheridos sobre ellas. Por medio de la sustracción de color y la injerencia de las ondas electromagnéticas generadas por cada uno de ellos, las agencias físicas y químicas elaboran las tramas brillantes y opacas visibles en estos artefactos.

En un gesto propio de las materias que componen las obras de esta serie, *Papeles quemados* desestabiliza la seguridad de una tradición visual que condiciona la apreciación general de la fotografía producida en la Argentina en la década del 80. Apartándose del modelo documentalista que signó en gran medida la fotografía de aquella época, esta serie, como la anteriormente mencionada, despliega otro modo de actualización fotográfica que pone en un primer plano la expresión de las propias sustancias que la componen. Liberadas de sus ataduras referencialistas, los compuestos constitutivos de las fotografías expresan su propia sensibilidad en la literalidad de la superficie «[...] sin dilación, sin relevo, sin retardo [...]» (Derrida, *Forcenar al subjectil* 105), la materialidad fotográfica se hace presente y, a la vez, se esconde en las formas discursivas del experimentalismo y conceptualismo fotográfico. De este modo, enmascaradas como formas y productos de la cultura y la subjetividad artística, las series *Papeles quemados*

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

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

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



FIGURA 3

J. Aguirre. *Papeles quemados y... otros fuegos*, 1981. Cortesía de Gonzalo Aguirre.



FIGURA 4

J. Aguirre. *Papeles quemados y... otros fuegos*, 1981. Cortesía de Gonzalo Aguirre.

y *El paisaje como idea* hacen explícita la cooperación natural, técnica y cultural que hace posible su propia existencia como artefactualidades fotográficas.

Al estar sujetos a un movimiento permanente, los compuestos materiales de la superficie fotográfica se encuentran sujetos a una acción conjunta que se transforma con el paso del tiempo. Esta conmoción material expresa la afección de los soportes y la vitalidad de este cuerpo fotográfico que se modifica sin la exclusiva y excluyente intervención de un proceso ideado por una conciencia.

Lejos de un control sobre los procesos que tienen lugar en cada objeto fotográfico, la foto es el resultado de un régimen material y discursivo de actividad surgido de acoplamientos y entrelazamientos específicos que determinan la singularidad de cada artefacto fotográfico. Esta operatoria es, justamente, la que tiene lugar en las obras de Romberg y Aguirre aquí presentadas. Obras resultantes de una cocreación humana y no humana que excede el nombre propio de los artistas y da cuenta de una *poiesis* conjunta.⁸ Hay, por lo tanto, en los *Papeles quemados* y en *El paisaje como idea* un proceso de mediación técnica en el cual opera una cajanegrización⁹ (Latour 219) de la producción conjunta. Así, en las intensidades de los soportes fotográficos, en esa malla de alianzas materiales, se despliega una imaginación fotográfica que excede el deseo constituyente y objetivable de un sujeto bienhechor de los objetos culturales.

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

Lo fotográfico más allá del antropismo, la cultura y lo visual

El descentramiento de lo humano en lo fotográfico no implica la desaparición de la referencia. Por el contrario, lo que pone sobre un primer plano es que –incluso en aquello que entendemos por referencia o idealidad significativa– toda fotografía, cada materia fotográfica, cada artefacto, existe más allá de una remisión directa al *anthropos*,

⁸ Con esta idea de *poiesis* conjunta me interesa repensar las nociones de *autopoiesis* de Maturana y Varela (88 y ss.), así como también la noción de *simpoiesis* tal como la concibe Donna Haraway (*Seguir con el problema* 63-64).

⁹ Son aquí relevantes las resonancias que se pueden establecer entre la concepción de Bruno Latour de la opacidad de la producción conjunta en la mediación técnica y la concepción de Vilém Flusser de la «black box». Para Flusser la codificación de las imágenes técnicas ocurre en el interior de esa caja negra (21).

entendido en este caso como centro último de referencia de todo lo existente, como matriz sobre la cual se estructura, organiza y distribuye la capacidad productiva, la dimensión sensible y la posibilidad imaginaria. Las fotografías, aun siendo hechas, escapan, en su condición material, a las determinaciones impuestas por el sujeto y, en tanto realidades en sí mismas, hacen patente lo real simbiótico que compone todo lo existente. De este modo, *Papeles quemados* y *El paisaje como idea* hacen parte de un *continuum* sensible en el que se imbrican elementos naturales, culturales y técnicos. En su condición autoorganizada (Witzgall 14) la materialidad fotográfica implica repensar los órdenes de productividad y combinación que dan lugar a cada artefacto fotográfico. Trazan recorridos propios en su manera de inscribirse sobre las superficies, de transformar los órdenes cromáticos, texturales y formales que hacen al objeto fotográfico. No se trata por lo tanto de pensar la desaparición del humano en dichas materialidades fotográficas, sino de considerar otro tipo de relacionalidad material que se inscriba en los objetos propiamente dichos. Es así como las marcas de Romberg y Aguirre se enredan con aquellas firmas más que humanas de los compuestos y sus reacciones químicas y físicas, con aquellas de los aparatos técnicos con los que se interconectan partículas materiales adheridas luego a los soportes fotográficos.

La historia y teoría fotográfica han estado marcadas por los caracteres de una fenomenología subjetiva a la que se reduce todo tipo de experiencia con estas materialidades técnicas. O bien como parte de la evocación de una memoria humana, o como el registro de acontecimientos sociales relevantes, la denominada imagen fotográfica ha quedado del lado de aquellos útiles que configuran la *mundaneidad del mundo* humano de la que hablara Martin Heidegger.¹⁰ Un mundo excepcionalmente enriquecido y significativo para el *ser* por excelencia, el existente humano –el *Dasein*–. Es esta fenomenología radicalmente antropocentrada la que ha determinado nuestro modo de acercamiento a las fotografías, los mecanismos y protocolos de interpretación, los supuestos de nuestra relación. Buscamos por lo tanto en las fotografías un modo de decirnos a nosotros mismos, y anulamos la existencia material y las relaciones inmanentes que expresan las propias materias fotográficas, aquello que aparece, que se da y que excede los límites de la subjetividad. Frente a la remisión última en el ser del existente humano, el *subjectil* fotográfico constata una no referencialidad que extraña permanentemente el reconocimiento de lo visto, el aseguramiento del *ser-en-el-mundo*. Las fotografías perforan en su propio soporte, como los casos de Romberg y Aguirre, la garantía de una referencialidad o una representacionalidad solo humana. Así, en la medida en que el *subjectil* tiene para Derrida dos situaciones: «[...] en tanto que el soporte de una representación es el sujeto devenido yacente, explayado, extendido, inerte,

10 No hay que olvidar que el *ser-en-el-mundo* apela para Heidegger a un conjunto de referencias significativas para el *Dasein* y que este tipo de red de significaciones se aleja de la lógica dominante del sujeto cartesiano. Si bien esa red está previamente constituida al existente humano, todos los entes que allí se encuentran remiten finalmente al *Dasein*, y el interés de Heidegger está, sobre todo, en explicitar el vínculo ontológico con estos entes que denomina «intramundanos» (Heidegger, *El ser y el tiempo* 78).

neutro (*aquí yace*), [o] como lo que participa del impulso del lanzar o del jetar, pero también y por ello mismo, como lo que hay que atravesar, horadar, reventar para acabar con la pantalla, es decir, el soporte inerte de la representación» (*Forcenar al subjectil* 30), entonces la fotografía, en tanto *subjectil*, nos enfrenta al desmoronamiento de la pantalla como simple reproductora, como simple soporte representativo que replica, sea como índice, ícono o símbolo una lógica de aseguramiento subjetivo en lo visible. De tal modo, el extravío de la garantía del sí mismo se patentiza en las obras aquí comentadas. Desconcertados en la sinuosidad y el dinamismo de estas superficies, resulta posible reparar en la radicalidad de una experiencia más que humana en la fotografía.

Un camino posible para considerar la fotografía más allá de los límites impuestos por el antropismo, de esa inexorable representación (tranquilizadora) de *algo* o *alguien* (Barthes 61), pareciera estar sugerido, por un lado, en la huida de sus determinaciones como objeto cultural o producción de la cultura y, por otro lado, en su condición de mero objeto visual. En un primer caso, si entendemos la noción de cultura como un concepto reaccionario que tiende a separar las esferas de producción de sentido (Guattari 31) y como un *a priori* supuesto en el origen de los objetos fotográficos, se entiende que esta noción de la fotografía como objeto cultural impide advertir la trama relacional desde la cual se configura todo artefacto fotográfico.¹¹ Antes que objeto de la cultura la fotografía es un ensamblaje técnico-natural y cultural que desafía de manera permanente los sentidos previamente asegurados y acordados sobre los objetos fotográficos.¹² En ese sentido es necesario volver a considerar las fotografías por fuera del esquema de un correlacionismo humano-mundo y de un constructivismo fundado en la lógica representacional de la conciencia a partir de la cual ha sido considerado todo artefacto técnico, todo objeto fotográfico.¹³ Es justamente por esto que, en un segundo caso, resulta necesario, a la hora de considerar la fotografía más allá del antropismo, cuestionar el paradigma netamente visual del medio. El régimen de la visualidad ha signado la *metafísica de la subjetividad*¹⁴ que ubica al *anthropos* en el centro de la referencia. Bajo un esquema de aquello que se hace visible en la forma del *objectum*, la visualidad constituye el régimen que ha determinado la constitución

11 Así como el pensamiento moderno trazó una distancia infranqueable entre naturaleza y cultura, los así llamados objetos culturales también se vieron separados de todo orden considerado como «natural», desconociendo la labor de las sustancias químicas que configuran cada artefacto técnico y dando por supuesto que la capacidad de producción imaginaria era una prerrogativa propiamente humana.

12 Vale la pena considerar la noción propuesta por Donna Haraway de *ensamblajes naturoculturales* (*Seguir con el problema* 70) para entender los objetos fotográficos.

13 Sobre esta crítica al correlacionismo como noción central de la filosofía moderna Quentin Meillassoux afirma que entiende por «correlación» [...] la idea según la cual no tenemos acceso más que a la correlación entre pensamiento y ser, y nunca a alguno de estos términos tomados aisladamente» (29). En ese sentido el correlacionismo no puede tomar distancia de la relación sujeto-objeto que sostiene el modelo representacional que, justamente, pone en jaque la materialidad fotográfica.

14 Esta idea de la *metafísica de la subjetividad* se encuentra extensamente problematizada y caracterizada en términos de la historia de la filosofía en el apéndice de «La época de la imagen del mundo» de Heidegger (79 y ss.).

misma de la fotografía como producción de imágenes técnicas. De este modo, hay que aventurar otras lógicas de lo sensorial que estén implicadas en los artefactos fotográficos. Tal sería el caso de una lógica háptica desde la cual considerar la fotografía como «el *contacto* del *con* (del *cum* o del *co-*) con uno mismo como con el otro, *con* como contacto, comunidad como contacto» (Derrida, *El tocar* 173). La fotografía, desde este prisma, es el *con* como contacto entre sustancias, técnicas, conceptos. Se trata, en este caso, de un modo relacional de existencia material en el que el sujeto pierde su poder como único configurador de la materialidad fotográfica.

¿Cuáles otras agencias operan en la sedimentación de los objetos fotográficos? ¿Cómo describiríamos sus operatorias y a través de qué elementos daríamos cuenta de los enlaces procedimentales que desata la configuración de una fotografía? Ni *algo* ni *alguien* pareciera hacerse visible en *El paisaje como idea* o en los *Papeles quemados*, incluso, más allá de la apropiación e introyección nominal, la imagen de la *Laguna del Tesoro* está tachada, borrada por medio de las fuerzas de una materia combustible que corroe y modula la trama del papel. Los *Papeles quemados* son devorados por una masa de color y, en tanto fibras, su identidad se ve desdibujada en los límites entre la tinta y la estratificación del denso soporte.

Huir del antropismo como horizonte de acercamiento a estos objetos fotográficos supone por lo tanto otro ejercicio descriptivo que contemple los agenciamientos materiales desplegados sobre el soporte. Nos impele a considerar una génesis fotográfica que parta de una poética de las materias mismas –fibras, tintas, minerales de sulfato y sustancias– para luego articular los agenciamientos semióticos que devienen de su combinación con la tradición de la fotografía directa, el transfer y otro tipo de técnicas que se imbrican con dichos compuestos. Esto significa, también, considerar la densidad del soporte fotográfico, la materia en la que habitan todos los fantasmas (Derrida, *Forcenar al subjectil* 154) que componen aquello que llamamos obra y que son también espectros no humanos,¹⁵ técnicos, minerales, vegetales, metales y plásticos presentes en toda fotografía, pero no actuales en cada instancia de nuestro encuentro. Se requerirá por lo tanto de una espectrología fotográfica que considere la «multiplicidad sensible y [la] multiplicidad espectral» (Ludueña Romandini, «Eternidad, espectralidad» 37) que anida en cada artefacto fotográfico. Las múltiples materias fotográficas ponen así en evidencia una lógica parasitaria, impura y de mezcla de lo sensible en donde la fotografía más que imagen es un cuerpo compuesto colectivamente, una corporalidad transida por la ajenidad de intrusos¹⁶ que cuestionan permanentemente la garantía de una *ipseidad* fotográfica.

15 Como afirma Gabriela Balcarce al respecto de la noción de *espectralidad* en Jacques Derrida, esta permite «elucidar el terreno de la deconstrucción del humanismo» (64). Considerar la fotografía desde una impronta posantropocéntrica supone, por lo tanto, considerar la deconstrucción misma de la imagen fotográfica, el desmontaje que acontece desde su surgimiento en plena modernidad.

16 La idea del intruso vinculada a una crítica a la subjetividad y a la mismidad o identidad ha sido extensamente abordada por Jean-Luc Nancy (*El intruso*).

Considerar lo fotográfico como aquella materialidad que compone toda fotografía y que constituye no solamente una agencia por sí misma, sino las alianzas entre múltiples agencias y alteridades que actúan en el mundo con independencia de los dictámenes de lo humano y sus instituciones culturales o, mejor aún, condicionándolas a estas, implica adoptar una perspectiva posantropocéntrica que entienda la fotografía como parte de ese «*milieu* del *continuum* humano/no-humano» (Braidotti 97) constitutivo de todo lo existente. Pensar la fotografía por fuera de la prerrogativa del *anthropos*, la cultura y lo visual implica de este modo evidenciar «los límites del método social-constructivista» (100) desde el que se ha entendido la materialidad fotográfica como producto o resultado de una imaginación subjetiva que construye, organiza y otorga significado a todo aquello que considera que es el resultado de su propio esfuerzo. *El paisaje como idea* y *Papeles quemados* ponen en evidencia, desde sus propias «texturas visuales», que la actividad que da origen a su producción no es más que una alianza dinámica y tensa entre múltiples agencias.

Atender a una fotografía más allá del antropismo no supone, solamente, mostrar visualidades no humanas, o aquellas imágenes producidas por equipos de tecnología contemporánea –como la microfotografía, las vistas de Google Street o las impresiones en tiempo profundo–, como tampoco aquellas producidas no para el humano sino para dispositivos técnicos como los códigos QR, lo que Joanna Zylińska llama «fotografía después de lo humano» (5), sino que, una fotografía que exceda al Humano como sustrato metafísico y fin¹⁷ (Ludueña Romandini, *Más allá del principio* 12) debería también considerar las agencias materiales que hacen posible la misma existencia de la artefactualidad fotográfica.

Materias fotográficas desde una inflexión poshumana

Más que solamente el desplazamiento de lo humano como estrategia interpretativa de las artefactualidades fotográficas, la inflexión poshumana exige aventurar otras narrativas de lo existente, pensar en otro orden de descripción y explicitación de aquello que entendemos como parte, producto o resultado de la cultura. Tal como lo propone el mantra de Donna Haraway «importa qué historias cuentan historias», «importa qué pensamientos piensan pensamientos» (*Seguir con el problema* 71). La inflexión poshumana es una exigencia de contemporaneidad que se impone también en aquello que entendemos como prácticas interpretativas, hermenéuticas que nos llevan más que a pensar en los sentidos y significados de los objetos y las otras existencias no humanas, a considerar otro tipo de relaciones no significativas o, por lo menos, no solo significativas

17 Con esta caracterización me refiero a la noción del *principio antrópico fuerte* que caracteriza Fabián Ludueña Romandini como aquel que «hace del hombre un fin» (*Más allá del principio* 12), en la medida en que los objetos fotográficos tendrían como finalidad al humano.

para el animal humano. Esto supone antes que develar los sentidos ocultos que de una manera adivinatoria dan por supuesta nuestra relación con lo existente, describir, sin ninguna anticipación significativa, lo que salta a la vista, aquella superficie que en una búsqueda y en el forzamiento del pensamiento develará un enredo de agencias. Estas implican, incluso, aquello a lo que llamamos cultura, aquello que consideramos como «propriadamente humano» y que otorga sentido al universo imaginario que se erige desde lo sensible. Los modos en que operan las materias fotográficas en cada fotografía son los modos en que se da lugar a diversos agenciamientos determinados en cada caso, agenciamientos que, como se ha intentado describir, no solo suponen la acción humana, sino también la actividad permanente de las tintas, los plásticos, las sales, las máquinas de impresión y el fuego; aquella combustión que eleva la temperatura de las sustancias, genera su movimiento y produce rugosidades, elevaciones, protuberancias, ennegrecimientos, variaciones de color y deshacimiento de los cuerpos fotográficos. Todas estas operaciones se ejercen al margen de la conciencia y la intención del *autós*, y tienen lugar gracias a la acción *autopoiética* de esas mismas sustancias, de esas mismas técnicas y de los mismos encuentros aleatorios entre compuestos, ideas y técnicas.

La fotografía nos enfrenta, por lo tanto, a esa interacción no dualista entre naturaleza y cultura (Braidotti 13) que impone una revisión de los conceptos, categoría y metodologías desde las cuales se piensa un hacer que descentraliza el lugar de lo humano para considerar la compleja estructura de la materialidad fotográfica y su vitalidad en la configuración de una cartografía sensible e imaginaria no humana. De este modo, pensar la fotografía desde la materialidad constitutiva que le da lugar, aquel *subjectil* como lugar de naciencia de toda fotografía, implica el debilitamiento de la subjetividad como núcleo de la experiencia estética. Tal como afirma Guadalupe Lucero, esta «crítica de la representación [en el] pensamiento estético contemporáneo [...] es la consecuencia de la liquidación del concepto de sujeto y su carácter de garante del juicio estético» (145). Más allá de la condición de sujeto u objeto, cada artefactualidad fotográfica se ubica en ese *entre* de la vida sensible que está más allá de la conciencia. Un espacio en el cual «el sujeto no juega papel alguno en la génesis de lo sensible» (Coccia 48). Por tal motivo, se trata de pensar la fotografía en el marco de un *sensorium* en donde incluso la acción humana, en la determinación de las superficies fotográficas, se entiende como una signatura más entre otras múltiples marcas que conviven y que hacen a una especificidad fotográfica material y no esencial. La *Laguna del Tesoro (El paisaje como idea)* no es solamente lo que refiere con su nombre o una abstracción conceptual sobre el paisaje, sino la articulación de un conjunto de prácticas y acciones específicas, humanas y no humanas, que se imbrican en una interconexión vital transida por tensiones y negociaciones constantes. Lo mismo ocurre con la serie *Papeles quemados* de Jorge Aguirre, acciones del fuego y acciones de las sustancias que se asocian con procesos fotográficos, técnicas y propiedades visuales interconectadas en una red de fuerzas materiales y discursivas. Se trata de fuerzas de significación (Iovino y Oppermann 2) que exceden las dimensiones y las lógicas propriadamente humanas, dando lugar a otras

formas de significatividad erigidas sobre la base de mociones, energéticas y potencialidades creativas de las propias materias y de los propios procedimientos que acontecen en la convergencia azarosa de diferencias.

Las materias fotográficas son por lo tanto aquello que hace posible a toda fotografía, aquello que da lugar a las fotos de Romberg y Aguirre entendidas como conglomerados de intencionalidades materiales, discursivas y técnicas entrelazadas en la conformación de cada artefactualidad fotográfica. No basta, por ello, en un ejercicio histórico-interpretativo, con pretender clarificar las condiciones históricas, artísticas y fotográficas de producción de estos objetos. Se hace necesario, desde una inflexión poshumana, modificar la consideración de la fotografía como el resultado de la exteriorización de una interioridad subjetiva y pensar, por el contrario, que todo objeto fotográfico es el resultado de la interiorización objetiva de una exterioridad implicada y complicada de entidades diversas en un encuentro fortuito. De esta manera, las materias fotográficas hacen de toda fotografía un objeto imprevisto; imprevisibilidad que no solo se mide en la instancia de su aparición, sino en la vida e historia de toda fotografía, de sus circulaciones e itinerarios que se modulan también en las instituciones del arte.

El interés sobre las materias fotográficas se inscribe de este modo en un paradigma emergente que, como afirman Serenella Iovino y Serpil Oppermann, no solamente despliega una aproximación no antropocéntrica, sino también otras alternativas de análisis del lenguaje y la realidad de la vida, la mente y la materia tanto humana como no humana por fuera de las dicotomías estructurales entre materia y forma, naturaleza y cultura, etcétera (2). La fotografía es esa otra realidad no humana que desafía permanentemente los marcos interpretativos legados por la declinación humanista y antropocéntrica de consideración de la cultura. Al tomar distancia de un paradigma identitario de la fotografía como «índice» a partir del cual se considera que el significado descansa sobre «una relación física con sus referentes» (Krauss 212; Dubois 42) o de la idea de la fotografía como como un conjunto de relaciones de poder, instituciones o espacios discursivos (Tagg; Azoulay); una consideración de la fotografía ante la inflexión poshumana sugiere pensarla desde un *entre* materialmente situado, contingente y relacional, en donde las superficies fotográficas no se identifican con los referentes del mundo ni con las instituciones que regulan su entrada a las discursividades humanas, sino que se extraña en sus propias materias y en la capacidad de estas para movilizar estructuras no subjetivas (Coole y Frost 29) en la propia interacción de las sustancias y los procesos de mediación que entendemos como fotográficos.

Considerada como hija por excelencia de la modernidad y la fiebre cientificista de las academias decimonónicas, la fotografía, como muchas otras artefactualidades técnicas, carga el lastre de un paradigma representacional y de dominio sobre todo lo existente. Entendida muchas veces como captura del mundo, de lo real, las superficies fotográficas se han visto desprovistas de aquello que las constituye, de todas sus propiedades, procesos y sentidos en tanto cuerpos materiales complejos atravesados por

historias y potencias poéticas erigidas sobre una malla puramente sensible. Cada objeto fotográfico no está escindido de esta trama relacional *solidaria*¹⁸ de agencias, y esto no deriva de su capacidad de «mostrar» o «dejar ver» aquellos tópicos sobre los que se preocupa y ocupa la inflexión poshumana: los problemas ecológicos, las agencias no humanas, la cuestión animal, entre otros, sino que su participación en dicha condición histórica-ontológica deviene de considerar, justamente, que la fotografía no muestra, sino que permanentemente rehúye a la mirada, escapa a la aprehensión, la representación y el dominio sobre lo real en la medida en que es lo real mismo.

Los *Papeles quemados* y *El paisaje como idea* pueden ser por lo tanto consideradas desde un dislocamiento del antropocentrismo y desde un deslizamiento de las jerarquías (Braidotti 173) que ubican a la producción de todo artefacto fotográfico como el resultado de una conciencia subjetiva que garantiza la intencionalidad, funcionalidad, socialidad y semiosis de cada uno de estos complejos materiales (Ingold 21). Las materias fotográficas mismas ponen de manifiesto su capacidad de acción y de generación que nos obligan a modificar los esquemas en los que la fotografía nos llama en su radical diferencia. En ese sentido es que la fotografía, muestre lo que muestre, nos ata a una respuesta, a una responsabilidad de respuesta que no debería intentar introyectar aquellos caracteres que consideramos como significativos, en una lógica representacional humana –desechando por el contrario aquellos otros incomprensibles e ininteligibles de su constitución material–, sino que nos obliga a una *relación sin relación*¹⁹ en la cual tejamos alianzas con ellas, en sus descripciones, en sus modos de construir narrativas y mundos imaginarios impensables. Las materias fotográficas no están por lo tanto a plena disponibilidad humana para hacer de ellas lo que el individuo moderno consideró como una más de sus múltiples propiedades, sino que *habitan-con* todo este conglomerado de existencias en una *cosmopolítica* de producción colectiva (Stengers 26).

Así como las ciencias humanas se ven profundamente horadadas, a partir de la condición poshumana y su cuestionamiento a un discurso completamente antropocentrado, la consideración de los llamados objetos culturales, como es el caso del arte en general y la fotografía en particular, se ve enfrentada a transformaciones ontológicas, epistemológicas y metodológicas que provocan otros modos de relación y entendimiento con dichas superficies técnicas. Las materias fotográficas nos hacen partícipes de un nuevo desafío sobre el lugar que ocupan los mediadores materiales en la generación de sensibilidades, sentidos y narrativas. Es así como la inflexión poshumana exige que nos hagamos partícipes de una interconexión material con las fotografías, sus capacidades de autogenerar sentidos y afectividades más que humanas. A diferencia de la formulación

18 La cuestión de la *solidaridad* en el marco del pensamiento contemporáneo ha sido exhaustivamente trabajada por diversos autores y autoras. Me interesa recuperar la idea de Timothy Morton de la solidaridad como «la fenomenología de lo real simbiótico como tal», aludiendo a la dependencia de seres interrelacionados (14).

19 Me interesa recuperar la impronta no atributiva de este sintagma de *relación sin relación* que permea el pensamiento acerca de la comunidad. Este responde a la noción batailleana de «la comunidad de los que no tienen comunidad» (Blanchot 11). Considerar un vínculo con la fotografía en términos de una *relación sin relación* supondría no una reunión con ella en términos de lo común, sino una red relacional no expresada unitariamente.

barthesiana que consideraba como necesario «descender todavía más en [sí] mismo para encontrar lo evidente de la fotografía, ese algo que es visto por cualquiera que mira una foto y que la distingue a sus ojos de cualquier otra imagen» (Barthes 100), la situación poshumana nos reconduce por otros caminos no del sí mismo, sino de lo otro, como es la materialidad fotográfica, no pura ni prístina, sino que contaminada en su propia especificidad espectral.

Fuera de todo domino asegurador, la fotografía, en su multiplicidad, pone en jaque la primacía del *subjectum*. La imagen se hace presente como pura materialidad fáctica, como cosa del mundo, como un existente más. Más que estar en una simple disposición representativa que empuja a cualquier tipo de operación identificante, la fotografía desarma la estructura de la certeza. No es atestigüamiento, ni tampoco rectificación o seguridad tranquilizadora. Por fuera del esquema de la representatividad, en el que se instala una autopoición siempre de primacía hacia el sujeto humano, productor o receptor, la materialidad fotográfica emerge como modo de ser des-apropiante y des-apropiador de toda soberanía egoísta. Por este motivo, tomar como punto de partida a la materialidad supone poner en suspenso al *autós*, alejarse de cualquier escritura de vida autoreferencial y abrir el camino a la interpelación. Ser asediado por la fotografía, enfrentado u atacado supone advertir la borradora de su origen. Su no lugar en la subjetividad, su errancia incalculable y su topología siempre precaria. Por esto es que resulta posible afirmar que las imágenes fotográficas son siempre migrantes. En la medida en que no hay un origen último que permita ubicarlas y clasificarlas certeramente ni como solo objetos de la cultura ni como este o aquel tipo fotográfico, se advierte, por lo tanto, un nomadismo en estos artefactos vinculado a espacios de transición y negociaciones constantes en las que estos objetos se ven material y discursivamente modificados.

Conclusiones

Considerar el *subjectil* como lugar de nacencia de toda fotografía, esa materialidad cinética que opera como sub-yacente, supone la articulación antes que la representación. En este se traman alianzas entre compuestos, técnicas, discursos y materias fotográfica que devienen de manera autoorganizada en cada una de las artefactualidades fotográficas. Más allá de la prerrogativa subjetiva como condición de existencia y de significación de un objeto fotográfico, la materialidad de estas artefactualidades nos enfrenta a un ensamblaje en el que la capacidad de agencia y afeción se distribuye en una multiplicidad de agentes humanos y no humanos. Las mediaciones que dan lugar a dichas superficies en movimiento permanente responden, de este modo, a articulaciones sensibles ejercidas bajo una simetría que encuentra múltiples lógicas de productividad y generación. Bajo competencias específicas y propiedades morfodinámicas particulares de cada uno de los agentes involucrados en la producción de los objetos fotográficos –químicos, fibras, radiaciones, condiciones exotérmicas, cámaras, lentes, tintas, sistemas

de impresión, transferencia y ciertas elecciones de los artífices humanos– se produce un intercambio y una superposición de capacidades encontradas en cada uno de los soportes fotográficos que se negocian permanentemente.

Antes que poner el acento en las instituciones o las relaciones que caracterizan el universo cultural en el que se enredan los artefactos fotográficos, son las propias materias o, en términos de Tim Ingold, los propios materiales²⁰ los que delinearán una ontología fotográfica poshumana. Los materiales fotográficos son aquellos elementos que suspenden la prerrogativa de lo humano –entendido como Sujeto– como horizonte de producción, determinación e intelección de todo artefacto fotográfico. De este modo, la normativa humana como garante de la apuesta sensible y la significación se ve desajustada por la *inapropiabilidad* de los procesos inhumanos que acontecen en cada artefactualidad fotográfica. Así, el *subjectil* fotográfico es ese *lugar-otro* en donde acontece la experiencia fotográfica. Se trata de un espaciamiento interferencial en el cual acontece la difracción como «una cartografía de la interferencia, no de la réplica, la reverberación o la reproducción» (Haraway, *Las promesas de los monstruos* 47).

De tal modo, la materialidad fotográfica se constituye por un conjunto de aristas inmanentes a cada objetualidad fotográfica. Y decimos «inmanente» porque es sobre la superficie finitamente plegada de cada fotografía donde se encuentran contenidas cada una de estas dimensiones u órdenes de la vida que habitualmente comprendemos como completamente escindidos.²¹ Sobre esa inmanencia opera una vitalidad material que despliega modos de percepción, sensación e imaginación impensados desde una lógica de aproximación humanista a los objetos fotográficos. En ese sentido, como afirma Rosi Braidotti al respecto del arte, este

[...] deviene necesariamente inhumano, en el sentido de no-humano, puesto que se conecta con las fuerzas animales, vegetales, materiales y planetarias que nos rodean. El arte es, además, cósmico por su resonancia y, por consiguiente, poshumano de estructura, desde el momento que nos conduce a los límites de aquello que nuestros síes encarnados pueden hacer y sostener (130).

El *subjectil* fotográfico excede por este motivo toda impronta cultural y visual que ha signado su historia y esto es justamente el límite de la experiencia humana a la que nos enfrenta *El paisaje como idea y Papeles quemados*. Las superficies fotográficas nos exigen no una inmunización de aquello que son, pura materia, sino un *con-tacto* que nos acerque más allá de la *egoidad* (Nancy, *Corpus* 24). Es por esto que a partir de la inflexión poshumana contemporánea se hacen posibles otras imaginaciones, cadencias y texturas de un pensamiento fotográfico por fuera de la primacía del *anthropos*.

20 Si bien me interesa recuperar el énfasis otorgado por Ingold a la noción de materiales, no adscribo en este caso a la caracterización de la «materialidad» como aquello que nos aleja «lo más posible de los materiales» (20).

21 Con este concepto de «inmanencia» no se busca formular ningún tipo de totalización, plena identificación o completitud. Tan solo se busca aportar con el mismo al hecho de que el límite de la propia fotografía está en su superficie.

Referencias

- Althusser, Louis. *Para un materialismo aleatorio*. Arena, 2002.
- Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, 2008.
- Balcarce, Gabriela. «Animales, espectros y cyborgs. Algunas consideraciones sobre la deconstrucción del humanismo». «Quién» o «Qué»: *Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes*, Comp. Mónica B. Cragolini. La Cebra, 2017.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 2011.
- Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Arena, 2016.
- Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Gedisa, 2015.
- Coccia, Emanuele. *La vida sensible*. Buenos Aires, Marea, 2011.
- Coole, Diana y Samantha Frost, editoras. *New Materialisms*. Duke University Press, 2010.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Amorrortu, 2012.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 2015.
- Derrida, Jacques. *Forcenar al subjectil*. Pensar, 2010.
- . *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Amorrortu, 2011.
- . *Artes de lo visible (1979-2004)*. Ellago Ediciones, 2013.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós, 2010.
- Flusser, Vilém. *Para una filosofía de la fotografía*. La Marca, 2014.
- Guattari, Félix. «Cultura: ¿un concepto reaccionario?». *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Félix Guattari y Suely Rolnik. Traficantes de Sueños, 2006.
- Haraway, Donna. «Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles». *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*. Holobionte, 2019.
- . *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni, 2019.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . «La época de la imagen del mundo». *Caminos de bosque*. Alianza, 2012.
- Ingold, Tim. «Los materiales contra la materialidad». *Papeles de Trabajo*, año 7, n° 11, 2013, pp. 19-39.
- Iovino, Serenella y Oppermann, Serpil, editoras. *Material ecocriticism*. Indiana University Press, 2014.
- Krauss, Rosalind. «Notas sobre el índice. Parte 1». *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza, 2009.
- Latour, Bruno. «Un colectivo de humanos y no humanos». *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Gedisa, 2001.
- Lucero, Guadalupe. «Ontología de lo neutro: una perspectiva imaginaria». «Quién» o «Qué»: *Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes*, Comp. Mónica B. Cragolini. La Cebra, 2017.

- Ludueña Romandini, Fabián Javier. «Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual». *Pequeño manual de inestética*, Alain Badiou. Prometeo Libros, 2009.
- . *Más allá del principio antrópico. Hacia una filosofía del outside*. Prometeo Libros, 2012.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, 2012.
- Maturana R., Humberto y Francisco Varela G. *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Editorial Universitaria, 1994.
- Meillassoux, Quentin. *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Caja Negra, 2018.
- Morton, Timothy. *Humanidad. Solidaridad con los no-humanos*. Adriana Hidalgo, 2019.
- Nancy, Jean-Luc. *El intruso*. Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- . *Ser singular plural*. Arena, 2006.
- . *Corpus*. Arena, 2016.
- Stengers, Isabelle. «La propuesta cosmopolítica». *Revista Pléyade*, nº 14, 2014, pp. 17-41.
- Tagg, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili, 2005.
- Witzgall, Susanne. «Power of Material/Politics of Materiality – an Introduction». *Power of Material/Politics of Materiality*, Eds. Susanne Witzgall y Kerstin Stakemeier. Diaphanes, 2017.
- Zylinska, Joanna. *Nonhuman Photography*. The MIT Press, 2017.