

## **Título: Reinscribir “lo social” desde una auto-hétero-fotografía**

**Autor:** Juliana Robles de la Pava (CONICET/Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura IIAC-UNTREF/UBA)

### **1. Introducción**

El objeto fotográfico es un ensamblaje, una amalgama estratificada que en su propia materialidad se expresa, se manifiesta, se muestra y a la vez se oculta. Una lógica similar opera desde el fotolibro, otro anudamiento complejo de elementos materiales, fibras, tintas de impresión, tamaños, densidades, texturas, todos elementos que componen desde la mínima estructura material la obra *Querida Natacha* (Fig. 1). Esta presentación analiza a partir de este doble cuerpo fotográfico los alcances de una auto-hétero-fotografía como mecanismo a partir del cual puede concebirse una reinscripción de “lo social” fotográfico a través de alianzas y encuentros entre lo extraño. Esto nos llevará primero a entender la complejidad del cuerpo fotográfico y del libro fotográfico *Querida Natacha* como una convergencia de alteridades para luego intentar delinear una lógica autobiográfica que anida en esta propuesta a la manera de una auto-hétero-biografía y concebida, fotográficamente, como una auto-hétero-fotografía para, de este modo, formular una idea de re-inscripción de “lo social” no en términos contextuales o exógenos sino como el resultado aleatorio de la relacionalidad devenida en el encuentro de diferencias. En función de esto partimos de tres supuestos principales que recorrerán todo este trabajo.

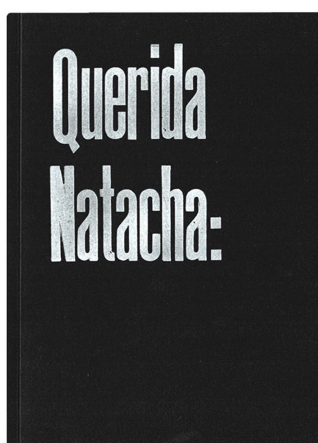


Fig. 1. Portada de *Querida Natacha*. Natacha Ebers, editorial La Balsa 2020, 158 Páginas, 15,5 x 21 cm.

En primer lugar, afirmamos que la fotografía antes que una mera imagen reapropiable por la conciencia es un cuerpo material, un ensamblaje de múltiples elementos tanto físicos, como químicos, técnicos, históricos y discursivos. A su vez, el libro fotográfico constituye también

un objeto complejo en el cual se superponen tanto la materialidad de la escritura, la grafía, como el cuerpo fotográfico. Finalmente, se afirmará que todo autorretrato fotográfico es el resultado de una auto-hétero-fotografía en tanto la fotografía es siempre lo otro, es siempre alteridad, diferencia y contaminación. Esto supone que toda manifestación fotográfica, y más que fotográfica, de la subjetividad constituye la misma impugnación de la subjetividad, su desolidificación y garantía expresando, por el contrario, la desfundamentación del sujeto.<sup>1</sup> En otras palabras, todo objeto fotográfico desarticula el orden del *autos* fotográfico, su lugar como garante y referencia de lo existente. Pensada en estos términos *Querida Natacha* funge como un laboratorio que rebate la subjetividad a la vez que como una apuesta fotográfica que hace patente los ensamblajes sociales, la construcción social tejida sobre un encuentro entre extraños humanos y no humanos que devienen en este palimpsesto material y discursivo (Iovino y Oppermann 222) que hace a todo artefacto fotográfico. Esto pone por lo tanto en evidencia que lo social en la fotografía no preexiste al objeto fotográfico, sino que se co-constituye en él, sobre esa superficie densa, profunda y dinámica que hemos naturalizado, como imagen lisa, plana, inerte y accesorio. Sobre la hondura de dichas superficies encuadradas y yuxtapuestas será necesario perderse para allí indagar las propiedades de lo sensible que hacen a “lo social” en todo cuerpo fotográfico.

## 2. Ensamblajes materiales

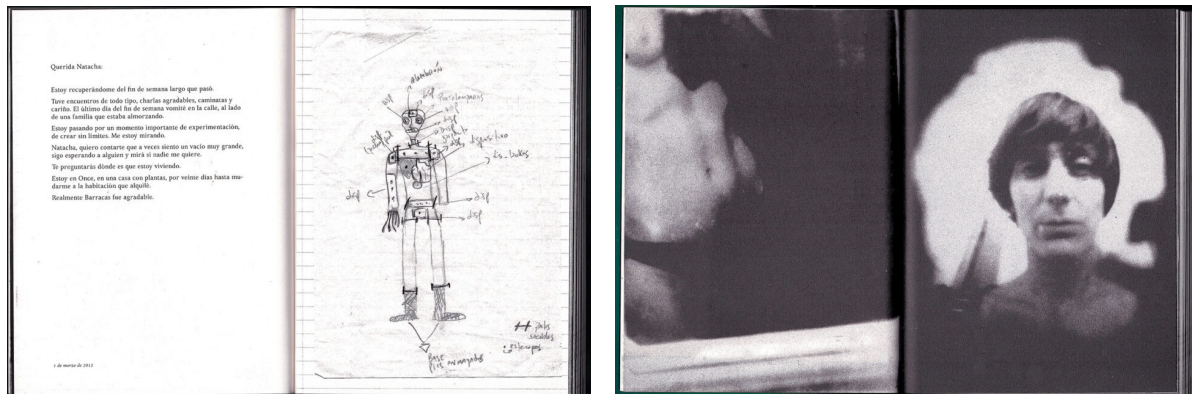
Las fotografías, así como el libro fotográfico –si es que acordamos que en el caso de *Querida Natacha* se trata de tal cosa–, son siempre ensamblajes materiales. Cuerpos constituidos por partes de partes<sup>2</sup> que se encuentran de manera aleatoria en un movimiento permanente. Se trata de alianzas semiótico-materiales en las cuales intervienen fibras, tintas, adhesivos, técnicas de producción y reproducción de patrones visuales y modos de generación de sentidos y tradiciones que hacen tanto al hacer fotográfico como al hacer editorial, entre otro tipo de encuentros, modulaciones y sedimentaciones que tienen lugar en cada una de estas asociaciones físicas que acontecen, incluso, a nivel molecular. No cabe duda que siempre

---

<sup>1</sup> Esta formulación encuentra eco en la extensa y larga tradición postfundacionalista que ha elaborado una crítica radical al concepto de subjetividad moderna. Esto se evidencia, principalmente, en la extensa bibliografía filosófica de autores postnietzscheanos como Martin Heidegger, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michael Foucault, Massimo Cacciari, Giorgio Agamben y en el ámbito latinoamericano contemporáneo, Fabián Ludueña Romandini, Mónica Cragolini entre otros.

<sup>2</sup> La particularidad de la fotografía o el libro fotográfico como cuerpo puede pensarse a la luz de la noción del *corpus ego* propuesta por Jean-Luc Nancy. El autor afirma que: “el axioma material, o la arqui-tectónica absoluta, del *corpus ego* implica [...] que no hay «ego» en general, sino solamente la vez, la ocurrencia y la ocasión de un *tono*: tensión, vibración, modulación, color, grito o canto. En todo caso, siempre *voz*, y no «*vox significativa*» no el origen significante, sino *ese timbre del lugar donde un cuerpo se expone y se profiere*. Sólo le hace falta una extensión, que no es la de dos labios en el extremo de un agenciamiento de órganos, sino la extensión misma, el cuerpo *partes extra partes*” (Nancy 2016: 24)

todo objeto constituye una complicación de elementos que se pliegan uno con otro dando como resultado aquel “mundo” material en el que vivimos (Figs. 2 y 3).



Figs. 2 y 3. Páginas de *Querida Natacha*. Natacha Ebers, editorial La Balsa 2020.

Bajo este prisma, ni la fotografía es mera imagen, ni el libro fotográfico es mero libro, ambos conforman una malla sensible, un ente ontológicamente equivalente que comparte la vida con los reinos animal, vegetal y mineral que hacen a todo lo existente. Esta es una cuestión compleja que ha sido esbozada en el pensamiento filosófico contemporáneo por autoras y autores de las llamadas posthumanidades como Danna Haraway, Rosi Braidotti, Timothy Morton, entre otros, y de corrientes como la ontología orientada a objetos o el realismo especulativo en el cual sobresalen figuras como Graham Harman, Quentin Meillassoux, Levi Bryant y otros muchos más. Algunos de estos autores y autoras han intentado pensar el estatuto de los objetos no solo por fuera de la metafísica de la subjetividad, propia de la modernidad, sino también fuera del constructivismo y el correlacionismo que pareciera huir permanentemente a la “cosa en sí” (Meillassoux 2018: 24).<sup>3</sup> En términos fotográficos diríamos, como lo ha hecho el conocido trabajo de John Tagg (2005) y gran parte de los así llamados estudios postmodernos de la fotografía, que la fotografía como tal, como cosa “en sí”, no existe, sino que es el resultado de un conjunto de relaciones de poder-resistencia, de representaciones, imaginarios etc., etc.<sup>4</sup> Pero frente a esta postura, tan segura de sí misma, basada en un idealismo significativo, podríamos formular si ¿acaso podemos librarnos tan fácil de la materialidad constitutiva de aquello que luego nos sirve para hablar de las relaciones de poder, trabajo y resistencia? ¿no siguen siendo estos temas humanos, demasiado humanos,

<sup>3</sup> Antes que hacer énfasis en el “en sí” me interesa recuperar la noción de Jean-Luc Nancy del “para sí” (2012: 50). Con esto se hincapié la dimensión constitutiva de *lo otro* que anida en todo cuerpo fotográfico.

<sup>4</sup> Me interesa considerar a la fotografía en un *entre* el constructivismo postmoderno y el esencialismo de las así llamadas apuestas formalistas. En ese sentido tomo distancia de una postura o la otra como alternativas extremas que clausuran la complejidad constitutiva de todo cuerpo fotográfico.

tomando la célebre frase de Nietzsche, en un mundo que adolece precisamente por la humanidad? ¿Qué lugar tiene en todo esto la fotografía y su propia materialidad?

Evidentemente nuestra relación con la fotografía, con lo que algunos llaman imagen fotográfica y otros objeto o artefacto fotográfico, no es muy diferente de nuestra relación con el resto de las existencias, ni con aquellas que solemos considerar como supuestamente “naturales” o “técnicas”. Toda nuestra relación con el mundo y, por lo tanto, con la fotografía, es en la lógica del dominio y eso se replica en los análisis, las interpretaciones, las descripciones y las explicaciones –si es que vale esta palabra– de los objetos fotográficos. Decir que *Querida Natacha* es un ensamblaje material, antes que una obra de la artista, signa un intento de vínculo diferenciado que hace patente la relación compleja y diversa que acontece en este libro fotográfico y en toda fotografía o en todo producto que entendemos como “cultural”. En ese sentido *Querida Natacha* no representa, no evoca, no ilustra, no refleja, no muestra, no comunica ninguna interioridad subjetiva o social, sino que encarna, en su estructura material constitutiva, múltiples agenciamientos que luego podemos pensar en el orden de la representación, la ilustración o el reflejo –aunque estos sean estos términos altamente incómodos– y es en dichos agenciamientos en donde la vida social no humana sino de los humanos con las cosas y el resto de lo existente se construye. Como afirma Bruno Latour se trata de “asociaciones específicas de elementos heterogéneos [que van] desde enlaces químicos hasta legales, desde fuerzas atómicas hasta cuerpos colegiados, desde ensamblados fisiológicos hasta políticos” (2008: 19).

*Querida Natacha* es por lo tanto un conglomerado de diferencias, de sustancias materiales y discursivas en diálogo que se superponen y complejizan en los densos estratos que hacen a este libro fotográfico y más que fotográfico. Bajo un borde de 15, 5 x 21 cm se determinan vínculos fibrosos, trazos, grafías e incidencias lumínicas que por momentos componen formas y por momentos desencadenan lógicas de lo informe fotográfico. Cuerpos en cuerpos, cada una de las páginas de *Querida Natacha* se imbrica con la otra exponiéndose en su pura fisicalidad. Una facticidad material que incluso se replica en la misma facticidad del cuerpo expuesto y, expuesto, no solo en la duplicación de su propia imagen, que es, a su vez, otra de sí misma, sino también en la facticidad de las firmas, las marcas dispuestas sobre la superficie.

La superficie fotográfica, así como las páginas encuadernadas del libro, poseen por lo tanto un espesor multilaminar en el cual se disponen innumerables elementos materiales, discursivos y técnicos que se entretajan en un único cuerpo fotográfico modulado por diferencias. Algunos de los elementos que se imbrican en el caso de la obra aquí analizada

son las tramas de las fibras de los papeles, los colorantes y aglutinantes de las tintas de impresión no solo de las letras, sino también de los dibujos y las fotografías impresas. Sobre estos últimos –dibujos, trazos y fotos– resulta necesario considerar una superposición material que va tanto de los objetos fotográficos elegidos para la composición final del libro fotográfico, cuanto de las inscripciones de los dibujos también sumados a este re-ensamblaje material de *Querida Natacha*. Esto significa que en el libro fotográfico se pone en operación un doble agenciamiento en el cual se utilizan ensamblajes materiales previos que son a su vez la condición de posibilidad de la actualización de *Querida Natacha*.

Es así como la obra presenta una complejidad combinatoria en la cual se traman y re-traman compuestos químicos, movimientos, densidades, afectos, saberes, lógicas de institucionalidad y demás estratos de significación que determinan, en distintas instancias a este artefacto. Escritura, dibujo y fotografía se acoplan a sí en una máquina material-técnica y significativa. Es importante aquí considerar la noción de Deleuze y Guattari de máquina como un “conjunto consolidado de materias-funciones” (2015: 520) en los cuales se llevan a cabo acoplamientos de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados” (2014: 15). En tanto máquina *Querida Natacha* actualiza lógicas de la productividad fotográfica que involucran cohabitaciones entre sustancias, prácticas y técnicas y que operan más allá de la intencionalidad subjetiva. Esto es justamente lo que se pone en juego en la convivencia de procedimientos estenopeicos, analógicos, de contacto o de negativo (Triquell 2020) que dan lugar a fuerzas inhumanas luego reinscritas en la historicidad de las determinaciones históricas de las prácticas artísticas (Luduena Romandini 2009).

Este mecanismo relacional de diversas agencias configura un ensamblaje material que determina la particularidad de *Querida Natacha*. Posibilita aquello que se hace visible y perceptible y que nos interpela, viene a nuestro encuentro en un momento de tiempo y espacio y que reclama nuestra respuesta. En tanto ensamblaje material *Querida Natacha* hace explícita la productividad continua del propio artefacto, su capacidad de movilizar no solo la vida de cada uno de los ejemplares, su circulación e instancias de interpretación sino también la vida de esas superficies, su permanencia y supervivencia a ciertas condiciones físicas que modifican de modo constante la composición de sus elementos.

*Querida Natacha* expone por lo tanto un desborde material. Son los materiales mismos (Ingold 2013), que componen la materialidad fotográfica, los que se expresan autopoiéticamente en un encuentro de diferencias. Movimientos de aparatos periféricos que operan en alianza con tinta seca funcionando a partir de la electrostática xerográfica, procedimientos de encuadernado, dinámicas de diseño y puesta en página que agencian diversos saberes,

sentidos y tradiciones. Esta cinética de productividad del libro se acopla con las instancias de producción de las fotos propiamente dichas, también resultantes de una convergencia de materias diferenciadas y los procesos de producción de textos y dibujos. Todas estas asociaciones se interconectan en *Querida Natacha* dando lugar a una red relacional que excede cualquier dinámica comunicativa.

Antes que expresión subjetiva el artefacto “libro fotográfico” produce, en tanto conglomerado material de agencias, múltiples efectos de lo social. Compone asociaciones que parten de la impronta de la fotografía propia –o del nombre propio– para hacer expresa la contaminación constitutiva que anida en la relacionalidad de todas las existencias fotográficas.

### 3. Sobre el nombre propio y la fotografía propia



Fig. 4. “Modos de extraviarse” en *Querida Natacha*, Natacha Ebers, editorial La Balsa 2020.

*Querida Natacha* inicia con un enunciado “modos de extraviarse” (Fig. 4). Esta frase, convertida en máxima, opera como brújula de orientación en esta experiencia. Una clave de ingreso insuficiente, pero posible, al fin y al cabo, que permite describir los procedimientos puestos en juego en este artefacto. *Querida Natacha* puede ser por esto entendida como una máquina de extravío, la convergencia de diferentes modos en que la subjetividad se pierde en la lógica aporética de las materias fotográficas, de las materias escriturales y de los ejercicios de inscripción, reinscripción y rayadura. Es por lo tanto un extravío de la propia subjetividad que se refuerza una y otra vez en la afirmación de la alteridad a partir de lo mismo. ¿Qué dice la *interacción* permanente del nombre propio en las cartas dirigidas a sí misma que se disponen en una lógica de alternancia con las imágenes? ¿Quién es ese quién al que refiere el “Querida Natacha” que aparece en el encabezado de cada una de las páginas escritas? (Fig. 5)

En efecto, siguiendo a Jacques Derrida el *auto* de la autobiografía no apela a una autorreferencia narcisista sino, en palabras de Evando Nascimento, “a la inscripción de un trazo que inmediatamente se divide con el otro” (2021: 437). Esto significa que en la lógica de lo que llamamos “nombre propio” o mejor, para nuestro caso, en lo que consideramos como una fotografía propia o un desvelamiento/revelamiento de la subjetividad, lo que está en juego es siempre la alteridad.<sup>5</sup> De este modo, antes que pensar a la fotografía como constructora, movilizadora de procesos de subjetivización e identidad, lo que advertimos en este artefacto fotográfico, y considero que en todo artefacto fotográfico, en general, es un proceso de desubjetivización e impugnación de todo proceso identitario que nos lleve a la seguridad de un reconocimiento totalizante.

*Querida Natacha* hace patente así una operación que parte del nombre propio, de la lógica de la carta a sí misma y de diario personal, característicos de la autoafección del sí mismo y de la propia conciencia, para reenviarnos luego a ese espacio suplementario de la alteridad que constituye el sí mismo y que, en el caso de la fotografía o del libro fotográfico, está transido por múltiples *agenciamientos* materiales, técnicos y discursivos que rebaten la garantía de nuestro propio reconocimiento en el objeto fotográfico. Dicho en otras palabras, cuando vemos, tocamos y pasamos las páginas de *Querida Natacha* o, cuando vemos y tocamos toda fotografía nunca nos vemos a nosotros mismos, nunca nos reconocemos en la propiedad más propia de nuestro rostro o nuestro cuerpo, sino que nos extrañamos de manera radical o, como diría *Querida Natacha*, nos extraviamos. Eso resulta aún más explícito con la exclamación de un desconocimiento de lo propio en “Perdiendo la forma” cuando Natacha le dice a Natacha: “Hace unos meses, hace unos días, que noto la ausencia de tu persona en tu persona, cómo decirte Natacha que te desconozco”.

Aquí resulta evidente una estructura *heterobio*-gráfica en la cual se abre la experiencia hacia el otro, hacia el desconocido o, podríamos también decir, hacia lo desconocido.<sup>6</sup> Es en la propia enunciación, en la propia inscripción de la marca de la firma, del nombre Natacha, que

---

<sup>5</sup> Me interesa proponer otra hipótesis de lectura con respecto al texto publicado por Agustina Triquell sobre esta obra de Ebers “Interferencia fuera del espejo” donde la autora afirma que en *Querida Natacha* “la técnica fotográfica aparece como el espacio alquímico en el que su subjetividad se revela” (2021).

<sup>6</sup> Lo desconocido es justamente aquello que escapa a toda apropiación, introyección, reconocimiento y conocimiento. La fórmula de Maurice Blanchot sobre lo desconocido resulta muy sugerente en particular para pensar el caso de la fotografía sobredeterminada en su función referencial. Cito *in extenso* a Blanchot: “si lo desconocido debe seguir siéndolo, en el conocimiento mismo que tenemos de ello, sin caer entonces en nuestras manos y siendo irreducible no sólo al pensamiento sino a cualquier manera que poseamos de aprehenderlo, ¿no correríamos el riesgo de vernos obligados a concluir que nunca tenemos conocimiento de lo que nos es próximo: de lo familiar, no de lo ajeno?” (Blanchot 2008: 65)

se genera una contra-firma, la afirmación de una alteridad –*héteros*– a partir de lo mismo –*autos*.

El pasaje del nombre propio derridiano a la fotografía propia supone ciertas mediaciones. En primer lugar, hace necesario entender que, en términos materiales, la fotografía –sea como imagen o como cuerpo– es otro del sí mismo. Nuestra imagen o lo que podríamos considerar como un autorretrato o un retrato, es otro diferente al retratado, se hace cuerpo en otra superficie, es otro cuerpo del cuerpo propio. Moldeado por otra fisiología material-técnica y cultural la fotografía es siempre *lo distinto* (Nancy 2002). Vale la pena aquí recordar, siguiendo a Jean-Luc Nancy que:



Fig. 5. *Querida Natacha*, Natacha Ebers, editorial La Balsa 2020.

El «develamiento» de un «yo» no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo *expuesto-sujeto*. Pro-ducirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo afuera. Así pues, la figura retratada debe organizar el cuadro no solamente en términos de equilibrio, líneas de fuerza o valores coloreados, sino también de manera tal que el cuadro venga, en suma, a absorberse y a consumarse en ella (Nancy 2012: 16-17)

Podemos agregar a este “sacar fuera”, del cual nos habla Nancy, la acción de los fotones sobre la película sensible, la modificación de la química del negativo a través del ácido acético o la conformación de la plata metálica a partir de los cristales. En cualquier caso, ese Pro-ducirlo, o sacarlo afuera, es la generación o la co-generación material de lo otro, de lo fotográfico en el cual operan y accionan diferentes sustancias y elementos.



*Querida Natacha* es otra u otro de Natacha Ebers, es otra u otro de la artista, de la fotógrafa, de la hacedora de imágenes, dibujos y cartas. Podríamos decir que se trata de una alteridad radical que deviene de una alianza entre extraños, alianza en que, por supuesto están las signaturas de Ebers pero son unas entre muchas otras. El proceder auto-hétero-fotográfico puesto aquí en juego expresa a su vez una lógica tanatográfica (Derrida 2009) evidenciada en la expresión: “Si yo para mostrar todo esto tengo que esperar a morirme, ¿por qué tengo que esperar a morirme?” (Fig. 6) Así en la exposición de *Querida Natacha* se evidencia una abertura en la cual se pone a la muerte misma en obra. Como lo entiende Nancy en relación con el retrato, advertimos en este libro fotográfico y encada foto, traza o grafo “la muerte obrando en plena vida, en plena figura y en plena mirada” (2012: 54).

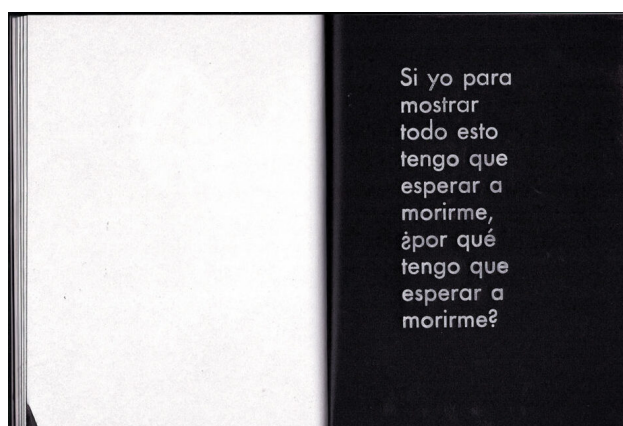


Fig. 6. *Querida Natacha*, Natacha Ebers, editorial La Balsa 2020.

La fotografía propia es por lo tanto la huida a toda propiedad, es la declinación del *en sí* que da lugar a la *ex-posición* del mundo, de lo existente, de las materias y técnicas en sus vínculos tensados sobre la superficie fotográfica. El extravío es entonces el de la subjetividad dando paso así a la evidencia de lo presentado por aquellos “ojos”<sup>7</sup> de *Querida Natacha* que vienen a nuestro encuentro y que agujerean permanentemente las certezas de lo que creemos ver, conocer o entender. Esto se advierte a su vez en la experiencia de la escritura que como afirma Carlos M. Fisgativa respecto de la ambigüedad de lo imaginario en Blanchot “cuestiona la identidad del escritor, quien no puede reconocerse en lo escrito, en la obra que lleva su firma. Puesto que, para haber concretado la obra, para haber escrito –y haber “fotografiado”– debe haber enfrentado aquella experiencia de la escritura –y de la fotografía– que le retira la posibilidad de decir yo” (Fisgativa 2019: 125).

<sup>7</sup> Me interesa aquí reformular el sintagma nancyano de los “ojos del cuadro”, idea que intenta correrse de la noción del cuadro como representación (Nancy 2012: 86).

*Querida Natacha* no presenta por lo tanto una sola fuente de enunciación. Su misma inscripción del nombre propio Natacha es, antes que su propia condición de posibilidad, su propia condición de imposibilidad como diría Derrida al respecto de la firma como acontecimiento puro (2018: 371).<sup>8</sup> La fotografía propia no es por lo tanto “una doblez de una subjetividad que desborda al sujeto” (Triquell 2021) sino la impugnación de la subjetividad como único enclave significativo en la manifestación y producción del sentido, lo sensible y “lo social”. De este modo, la fotografía propia opera siempre a la manera de una auto-heterofotografía que se disemina por medio de cada uno de sus componentes materiales visibles ahora como co-creadores de este artefacto.

#### 4. Reinscripciones de los social

Como vimos el pasaje del nombre propio a la fotografía propia supone considerar que hay una materialidad específica puesta en juego en *Querida Natacha*. No se trata solamente de un rodeo autobiográfico que se despliega en la escritura, en la propia grafía. En el gesto también participa la otredad radical que suponen las materialidades fotográficas, los insumos de producción de este artefacto que devienen en una fisicalidad específica transida por procesos técnicos, químicos y físicos sedimentados en este libro-objeto, libro fotográfico con el que nos enfrentamos. Podríamos entonces preguntarnos ¿y lo social? ¿A dónde se ubica la pregunta por lo social en toda esta insistencia por la auto-heterofotografía, por este cuerpo fotográfico y escritural que pareciera ubicarse en solo una discusión conceptual por la introducción de la alteridad en el sí mismo a la que pareciera estar refiriendo *Querida Natacha*?

De hecho, este es un caso excepcional en el cual se da la literalidad de decir lo que se muestra y mostrar lo que se dice. Es decir, en términos materiales *Querida Natacha* no solo expresa la alteridad que es toda composición material, sino que, a su vez, diríamos que tematiza la otredad constitutiva y contaminante de lo que se considera como la propia subjetividad, como el relato de sí mismo, el relato autobiográfico. Este doble gesto performativo –la performatividad de la propia materia y la performatividad de la impugnación del *ego*– se combinan físicamente en un artefacto complejo atravesado por diferencias, por elementos heterogéneos asociados en esto que llamamos “la obra de Ebers”. En este sentido “lo social” no es ni un marco, ni un aditivo o elemento exógeno que viene a funcionar como el *páregron*

---

<sup>8</sup> Derrida formula algunas preguntas y propone ciertas respuestas con respecto a la imposibilidad de la firma: “¿Hay algo semejante? La singularidad absoluta de un acontecimiento de firma ¿se produce alguna vez? ¿Hay firmas? Si, por supuesto, todos los días. Los efectos de firma son la cosa más corriente del mundo. Pero la condición de posibilidad de estos efectos es simultáneamente, una vez más, la condición de su imposibilidad, de la imposibilidad de su pureza rigurosa” (2018: 371).

ubicado por fuera de la obra y que vendría a informar o a comunicar algo del mundo o de lo real, sino que lo social se construye en el objeto, es un elemento de conexión o, como diría Latour, “un movimiento muy peculiar de reasociación y reensamblado” (2008: 21).

Lo social en la fotografía en general y en *Querida Natacha* en particular no se halla por lo tanto en aquello que narra un relato sobre la subjetividad que es, a la vez, un relato comunitario, no es eso que simplemente se ve sino aquello que se ve y no se ve, que se toca y que tiene un peso, todo aquello que se guarda imperceptible pero materialmente existente en cada uno de los ejemplares de *Querida Natacha*, en cada uno de estos libros impresos, vendidos, guardados en bibliotecas o almacenados en librerías. Difícil de hallar lo social, como dice Latour, nos resta indagar en las alianzas y esas indagaciones requieren de descripciones, hacen necesarias otro tipo de inscripciones o de reinscripciones de lo social en la fotografía.

En tanto asociación de componentes y elementos heterogéneos *Querida Natacha* da cuenta de un “vivir juntos”<sup>9</sup> que se trama en función de un *continuum* entre naturaleza-cultura-técnica fundido en la artefactualidad fotográfica (Haraway 2019). Es así que lo social no es ningún tipo de “contexto”, contenedor, marco, estructura previa o preexistente, sino que se conforma en los propios procedimientos productivos de la artefactualidad fotográfica, se configura en las asociaciones y alianzas movilizadas en *Querida Natacha* de las cuales participan agencias humanas, técnicas y químicas. Resulta por lo tanto necesario considerar una reinscripción de lo social que se da al nivel de la multiplicación de agencias que tiene lugar en este artefacto. Son por eso los mediadores materiales que componen *Querida Natacha* –y la artista es uno de estos– los que dan lugar a un conjunto de interacciones sociales que escapan a la tajante distinción entre objetividad y subjetividad. Aquí las capacidades creativas de los propios procedimientos y de las propias técnicas resultan cruciales para entender la composición de fuerzas que tiene lugar en todo artefacto fotográfico y de manera muy particular en el caso aquí analizado. Al establecer un cuestionamiento a los modos en que la subjetividad se comercia y se ofrece desde la modernidad *Querida Natacha* permite entender que:

Hay un creciente número de humanos que se entremezclan con un creciente número de no humanos [...], hasta el punto de que, hoy en día, la totalidad del planeta se dedica a la política, al derecho y sospecho que muy pronto a la moral. La ilusión de la modernidad fue la creencia de que cuanto más crezcamos, más separadas estarán la objetividad y la

---

<sup>9</sup> Resulta altamente provechosa la definición que hace Bruno Latour de la sociología como “la ciencia de vivir juntos” (2008: 229).

subjetividad [pero estas] no son cosas opuestas, sino elementos que crecen juntos, elementos cuya unión es irreversible (Latour 2001: 256).

*Querida Natacha* hace patente un modo de organización, de distribución y partición de cada uno de los estratos que lo configuran. No hay una sustancia por detrás, un supuesto real que constituye el fondo sobre el cual este objeto se erige, sino que es en la acción misma de todas sus partes donde se trama aquella red de relacionalidades que entendemos como social. *Querida Natacha* no tiene por lo tanto un contexto, funda, permanentemente un espacio de acción relacional que excede los espacios del arte u otro tipo de institucionalidad “cultural”. Derrida ha notado, así como también lo han hecho otros autores y autoras contemporáneas, la insuficiencia teórica de la noción de contexto (Derrida 2018: 351), la necesaria complicación de lo que acontece no puede ser por lo tanto reducido a este supuesto, sino que obliga a pensar, analizar y describir los procesos, prácticas y formas en que se articulan materias, técnicas e ideas en cada uno de estos objetos. Hay por lo tanto que rastrear lo social fotográfico más allá de las determinaciones implicadas por un “dominio social” (Latour 2008: 30) externo e intentar naufragar en aquellas inmanencias materiales *naturoculturales* que hacen a todo artefacto fotográfico y más que fotográfico.

## 5. Conclusines

Este breve recorrido ha ensayado una manera de considerar la reinscripción de “lo social” en *Querida Natacha* a partir de una consideración sobre la multiplicación de las agencias y de un horizonte conceptual que intenta repensar la condición propiamente material de los artefactos fotográficos. Al entender la constitución física del libro fotográfico aquí comentado se intentó iluminar la contaminación constitutiva que se ve implicada en todo gesto autobiográfico. Esto fue explicitado a partir del neologismo auto-hétero-fotografía derivado de la noción derridiana de auto-hétero-biografía y que pone en evidencia la constitutiva afirmación de la alteridad por medio de lo mismo. Bajo esta operación la fotografía propia fue entendida como la impugnación del *ego* y, por lo tanto, de una reprobación de la consideración de la obra a partir de la garantía del *yo*. En función de esto es que la obra –incluso la considerada como propia– puede ser entendida como lo desconocido, aquello inapropiable que despliega una lógica co-creativa entre distintos actores humanos y no humanos. “Lo social” en *Querida Natacha* resulta evidente en la múltiple conexión que acontecen material y aleatoriamente en este libro de fotografías, textos, dibujos y firmas. Es por esto que, en su propia superficie material, su tamaño y densidad, es donde podemos empezar a aprehender las complejidades sociales que se hacen patentes en todo cuerpo sensible. Más allá de su función y su comunicabilidad subjetiva *Querida Natacha* hace evidente una incalculabilidad e incomunicabilidad que pone

en jaque las garantías del *autos* fotográfico y es justamente en su materialidad opaca que se revelan e inmediatamente se ocultan la relación de un conjunto de heterogeneidades ilimitadas.

## Referencias

Blanchot, Maurice (2008). "Conocimiento de lo desconocido", en: *La concersación infinita*. Madrid: Arena, pp. 63-74.

Derrida, Jacques (2018). "Firma, acontecimiento, contexto", en: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, pp. 347-372.

\_\_\_\_\_. (2009). *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Buenos Aires: Amorrortu.

Fisgativa, Carlos M. 2019. "Imagen y escritura. Maurice Blanchot y la anbigüedad de lo imaginario", en: Billi Noelia (comp.) *Maurice Blanchot. Fragmentos para una filosofía*. Buenos Aires: Prometero, pp. 123-134.

Haraway, Donna (2019). *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*. Barcelona: Holobionte.

Ingold, Tim (2013). "Los materiales contra la materialidad", en: *Papeles de trabajo*, Año 7, N° 11, mayo, pp. 19-39.

Iovino, Serenella y Serpil Oppermann (2018). "Ecocrítica material: materialidad, agencia y modelos narrativos" en: *Pensamiento de los confines*, N° 31-32, primavera-verano, pp. 215-227.

Latour, Bruno (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

\_\_\_\_\_. (2001). "Un colectivo de humanos y no humanos. Un recorrido por el laberinto de Dédalo", en: *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa, pp. 208-257.

Ludueña Romandini, Fabián J. (2009). "Eternidad, espectralidad, ontología: hacia una estética trans-objetual" en, Badiou, Alain. *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 9-44.

Nancy, Jean-Luc (2016). *Corpus*. Madrid: Arena.

\_\_\_\_\_. (2012). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.

\_\_\_\_\_. (2002). "La imagen—Lo distinto." *Revista laguna*, N° 11, septiembre, pp. 9-22.

Nascimento, Evando (2021). "La (auto)biografía", en: *Derrida y la literatura. "Notas" de literatura y filosofía en los textos de la deconstrucción*. Adrogué: La Cebra, pp. 436-443.

Tagg, John (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.

Triquell, Agustina (2021). "Interferencia fuera del espejo", en, *Lur* (Plataforma de investigación y estudios visuales), disponible online: <https://e-lur.net/resenas-de-fotolibros/querida-natacha/>.