UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

ESPECIALIDAD EN ARQUEOLOGÍA

ARQUEOGRAFÍA: UNA MÁQUINA DE MEMORIA, HISTORIA Y FUENTES VISUALES PARA LA EXCAVACIÓN ARQUEOLÓGICA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN ANTROPOLOGÍA

PRESENTA:

MARIO CANEK HUERTA MARTÍNEZ

TUTORA:

EDITH MARÍA DEL SOCORRO ORTIZ DÍAZ

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

MÉXICO, D.F. SEPTIEMBRE DE 2015

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

para Audre Irekani, por el amor, el juego y el fuego vitales,

que nos envuelve en el aquí y en el ahora

The field of vision has always seemed to me comparable to the ground of an archeological excavation

PAUL VIRILIO, *L'horizon négatif*, 1984.

[Cita en inglés, FREDERIC N. BOHRER, *Photography and Archaeology:The Image as Object*, 2011]

Agradecimientos

Esta *arqueografía* se hace posible por la confianza y compromiso de la Dra. Edith María del Socorro Ortiz Díaz en una tesis enfocada a una temática (por lo menos) problemática en la discusión arqueológica. Durante la realización del proyecto mi tutora aprehendió y *capturó* las líneas más significativas que devienen en hacer historias y microhistorias visuales como parte de una *imagen* de nuestra disciplina en México. Le agradezco enormemente.

Descentrar de una perspectiva estructuralizante, el *contexto* y su aprehensión empírica y visual, parte de los ejercicios, observaciones y comentarios realizados por la Dra. Emily McClung Heumann. Es con base en las iteraciones y exposiciones realizadas en su seminario que puedo organizar mis argumentos coherentemente y traducirlos al plano de lo empírico y procedimental: agradezco su compromiso tenaz.

A la Dra. Sonia Rangel, Dr. Carlos Maltés y Dra. Luz Lazos, porque esta incipiente tentativa de arqueofotografía ha enhebrado y abrevado (en) algo de una filosofía *rizomática,* algo de la arqueología de la imagen y de la *referencia* científica, para elucidar una tecnología de la mirada desde la arqueología con gran potencial. También son invaluables los concisos diálogos con el fotógrafo Jesús Eduardo López quien me confirma desde su experiencia y su *lente*, la posibilidad de aprehender *lo* arqueológico y la importancia de dar cuenta del trabajo vertido así como los sujetos participes de una excavación.

A los trabajadores del sitio el Pahñu que en la temporada (2012) del PEP, apoyaron a contrarreloj la liberación y apretura del conjunto principal, en especial a la cuadrilla que me apoyo en las excavaciones y liberación de la plaza principal. Mi reconocimiento a su fuerza y su creciente interés por hacerse un lugar en esos espacios.

Mi regreso a la Universidad Nacional Autónoma de México, me abre la posibilidad nuevamente de desaprender, dudar, cuestionar e intentar explicar el orden patológico que nos marca en este momento de la historia. Igualmente a plantear formas distintas de

aprendizaje y convivencia posibles. En este sentido agradezco al Instituto de Investigaciones Antropológicas por el giro que me vuelca de una reflexión genérica, a aplicar los conocimientos adquiridos y realizar operaciones analíticas y empíricas. A los profesores y a mis compañeros de generación, en especial a Raúl Contreras, Itzel Vargas, Ariel Trejo y Mijaely Castañon por los intercambios cotidianos y su convicción.

No menos importante es reconocer el trabajo de Luz María Téllez, Verónica Mogollan, Hilda G. Cruz y del Dr. Enrique Fernando Nava quienes facilitaron de muchas formas nuestra estancia en el instituto.

A quienes de alguna u otra forma me acompañaron en este trayecto, Evgueni Santamaría, Ashuni Romero, Nahum Solís, Javier Gámez, Yeong Nan Ock, Bong Chael Kwong, Cristina Serna e Isabel Huerta.

A Gude Martínez León y Mario Huerta por su confianza y su acompañamiento permanente. Raúl Y Blanca Martínez por los profundos diálogos transculturales. A Eréndira, Bolívar y Chemita por su respeto y apoyo a mi trabajo. Por discrepar y jugar juntos.

A Doña María y Don León por recibirnos siempre y por su profundo cariño. Sandra, Elena, Patricia y Juan Gutiérrez les agradezco la intensidad de la convivencia, las risas, lagrimas y su solidaridad. Y los trayectos por recorrer. También por supuesto, a Karina Gutiérrez y Jesse Castellanos por su infinito cariño.

Finalmente, todo mi reconocimiento y amor a Coco Gutiérrez-Magallanes con quien trazo la mayor tentativa de vida aquí y en el ahora. Por hilar y maquinar orgánicamente el encuentro del saber en lo más cotidiano y con los más comunes. Por su incredulidad en la artificial separación entre los hechos sociales y la vida intelectual. Por acompañar críticamente mi proyecto. También a ti te lo dedico.

Contenido

INTRODUCCIÓN *3*

Metodología y curso de acción 6

Líneas de argumentación 8

Objetivo general 11

Objetivos particulares 12

Capítulo 1 **13**

PARA UN MARCO CONCEPTUAL DE LA ARQUEOFOTOGRAFÍA PRECISIONES METODOLÓGICAS *13*

Lo arqueológico, la arqueografía, la visualidad/visualización y la materialidad visual. Conceptos para una formalización arqueo fotográfica *27*

De la observación a la visión y visualización 31

Materialidad visual, como soporte conceptual de la aprehensión fotográfica 40

El objeto que es una fotografía 43

"Ofrenda al oriente del templo a Xiuhtecuhctli. Sección facial del cráneo en forma de mascara" 46

Capítulo 2 **49**

CONTEXTO, HISTORIA Y FOTOGRAFÍA EN ARQUEOLOGÍA, ENTRECRUZAMIENTOS, CONTRAPUNTOS Y ENREDOS *49*

Una mínima imagen desde esta contextualidad 53

Lo contextual en arqueología *57*

Contexto (y visualidad) 62

Múltiples imágenes de los pasados desde el presente histórico *67*

ENTRE LA ARQUEOLOGÍA DE LOS MEDIOS Y LA MATERIALIDAD DE LAS COSAS: LA FOTOGRAFÍA COMO DISPOSITIVO TÉCNICO PARA LA REFIGURACIÓN DE CONTEXTOS EN ARQUEOLOGÍA *70*

Huellas, fragmentos y agencia de los objetos: la memoria como código común *72*

FOTOGRAFÍAS ARQUEOLÓGICAS, UN EJERCICIO DE ESTIMACIÓN DESDE LAS IMÁGENES CIENTÍFICAS *94*

Funciones epistémicas de la imagen y ejes de valoración *94*

Imágenes con base empírica 96

Imágenes en contextos de génesis 98

Entre la prueba empírica y la argumentación 107

Capítulo 3 **115**

MEMORIA, INDICIOS Y LINEAS DE VISUALIDAD PARA UNA ARGUMENTACIÓN VISUAL Y DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA EN ARQUEOLOGÍA *115*

Memoria y resguardo memorial desde la arqueología *120*

Memoria técnica y procesos de trabajo 123

Descifrar y diseñar lo arqueológico en el hecho fotográfico: el indicio como signo 127

El trabajo, cuerpo y memoria como estratos/ líneas de visualidad de la imagen técnica: un horizonte post post-procesual *131*

Mississippian Archaeology in the Midwest Heat *133*

Sobre las excavaciones dirigidas por Arthur Demarest en Cancuén, Petén, Guatemala *137*
Excavación Cancuén 141
Posiciones, deposiciones, localización 144
Temporalidad, varios frentes 146
Historia, transcurso de los artefactos 147
Trabajadores, corporeización, relaciones 147
Interdisciplinariedad 148

Capítulo 4 **150**

OFRENDA OSEA EN EL EDIFICIO PRINCIPAL DEL SITIO EL PAÑHÚ: NARRAR, CONOCER Y COMUNICAR VISUALMENTE *150*

Arqueología del sitio el Pañhú, la fachada este del Edificio Principal y un ejercicio arqueofotgráfico *150*
Antecedentes de los trabajos de Proyecto del Valle del Mezquital (ENAH) en torno al sitio arqueológico del Pahñu 151
El sitio arqueológico del Pahñú 155
La configuración espacial del Pahñu y los conjuntos arquitectónicos 160
La Plaza Principal del Pañhu 163
El Templo Principal del Pahñu 165
La Subestructura del Templo Principal del Pahñu 168
Descripción estratigráfica de la fachada este de la Subestructura 169

Breve historia de un proceso de producción fotoarqueológica *181*

Historia en imágenes de una excavación *184*

DISCUSIÓN Y REFLEXIONES FINALES *215*

Referencias Bibliográficas *226*

Referencias electrónicas *231*

INTRODUCCIÓN

El tema central de esta investigación es formalizar metodológicamente una arqueofotografía basada en una relación dialógica entre los pensamientos arqueológico contextual y el fotográfico, por medio de la que sea posible, en primer lugar, la interacción entre el acto y la imagen fotográficos; y en segunda instancia la aprehensión, *captura*, resguardo y deconstrucción visual de los *movimientos*, trabajos, relaciones espaciales y materiales interrelacionados en una excavación arqueológica de carácter intensivo.

Al tratarse de una producción donde el *saber mirar* y el *saber hacer* (Fiore, 2011) son necesariamente complementarios, preciso de la Arqueografía como un marco general que permite fundamentar etnográfica, arqueológica y antropológicamente, —el sentido, profundidad y visualidad—, la creación de fuentes e historias visuales, imágenes técnicas y en particular fundar la *imagen/estrato*, como aportaciones originales de la arqueología al pensamiento visual, fotográfico e historiográfico; y con el objeto de reflexionar en los modos que tenemos de historizar el pasado, escribir sobre la práctica arqueológica y la manera en que establecemos las evidencias..

James Deetz (1989) define la *arqueografí*a como la escritura de descripciones culturales con base en el registro material sepulto o no. En un modo análogo a la descripción etnográfica, *arqueografía* se encuentra en la misma relación con la etnología, el estudio de la cultura, contextual y holísticamente como la etnografía. Es decir, es lo que todos hacemos o deberíamos hacer antes de llegar a la síntesis y análisis: " se requiere de información cruda y en buenas cantidades, no porque una vez determinado el alcance de una masa crítica de datos, estos hablarán pos sí mismos, sino porque sin un cuerpo decente de material" (*idem*:430), cualquier investigación corre el riesgo de *perder la marca* a través de la simplificación. En esta tentativa habrán de considerarse todo tipo de material visual, mapas, imágenes, artefactos y por lo tanto *saber hacer*, saber hacerlos.

La máquina arqueográfica hace posible relacionar una historia o etnografía visual, una crónica gráfica, un registro documental, así como la referencia científica del trabajo

arqueológico, con la interpretación y reflexión arqueológica, con la hechura de nuevas fuentes, con la prospección y la analogía etnográfica. Rebasa en el caso de la fotografía una artificial división entre registrar fotográficamente contextos y observar e interpretar las imágenes ya construidas. La exploración y dispositivo que aprehende esas acciones/relaciones es parte del *corpus* arqueológico, quiero decir, es parte del hacer arqueología.

Esta relación no es nueva, ya en 1890 Rafael García bajo la dirección de Francisco del Paso y Troncoso, fotografiaría los pasos de la expedición de Cempoala —desde Papantla hasta Cotaxtla, Veracruz—, fabricando un correlato visual del recorrido y trabajos, que servirían como informe final. Una serie de imágenes da cuenta del transcurso, paisaje, ruinas y material arqueológicos, así como de la gente involucrada en el recorrido y en los trabajos excavatorios.

Al respecto, nos enfrentamos a una paradoja puesto que las imágenes fotográficas de Rafael García, producidas y reveladas en los sitios del recorrido, trastocan los órdenes técnico, normativo y político del momento histórico-científico en México y al mismo tiempo, como perspectiva inédita en la arqueología, se suspende en el tiempo como una iniciativa foto-arqueológica reproducible pero no replicada por otras expediciones y proyectos.

Rosa Casanova (2008) plantea que estas "no presentan mayor atractivo visual por tratarse de lo que podríamos llamar tomas técnicas de las excavaciones", pues predomina el caos inherente a este tipo de trabajos y ello se traslada a una estructura visual imprecisa, distinta al orden que impera en otro tipo de tomas. No obstante, enuncia ella, que son imágenes novedosas al proporcionar información visual "útil para los arqueólogos" y que por tanto, no deben o pueden mantener las convenciones propias de la perspectiva.

Por su parte Carlos Maltés, al *excavar* en veinticuatro de estas imágenes, argumenta que las fotos responden a dos intereses básicos. Uno, el de registrar el trabajo

realizado como una prueba de lo hecho para ser expuesto en la Exposición de Madrid y el de plasmar una narración a través de las imágenes en donde se viera cómo se desarrolló la aventura desde el momento del desembarque en Villa Rica hasta la conclusión de los trabajos arqueológicos en el Tajín. Si bien la mayoría de las imágenes son de Cempoala, por su carácter narrativo, las fotografías mostraban una coherencia interna en cuanto a su ordenamiento y presentación en la Exposición, "por lo que tienen que ser consideradas como un contexto en sí y como tal, capaz de ser estudiado e interpretado" (Maltés, 2006:76).

Desde un lugar distante, Sudeshna Guha (2013a, 2013b) con base en fotografías de excavaciones, monumentos y postales histórico-arqueológicos en India, examina el papel que juega la materialidad de éstas para la construcción del conocimiento en nuestra disciplina. La arqueóloga argumenta que las *historias visuales* permiten la introspección disciplinaria pues nos animan a pensar en "las diferentes maneras que tenemos de historizar el pasado", escribir sobre la historia de la práctica arqueológica y establecer evidencias arqueológicas.

Estas tres dimensiones como arenas desde donde se plantean diferentes formas de enfrentar a la fotografía en arqueología, considero, son significativas en tanto que despliegan? la diversidad de enfoques, encuadres, análisis, lecturas, experiencias y antropologías que la(s) fotografía(s) arqueológica(s) en México presenta(n); una gama irreductible o erróneamente *tipologizable*.

A partir de esa diversidad de *fotos* esta investigación intenta trazar y proyectar líneas de enunciación y visualidad/visualización (Deleuze, 1989), de forma tal que maquinemos una aprehensión fotográfico/visual de contexturas, relaciones espaciales y temporales, así como transformaciones materiales, a través de indicios, memorias y marcas, con el fin de reparar (Guha, 2013b) y refigurar visualmente la realidad de un proceso de excavación estratigráfica de orden intensivo.

Metodología y curso de acción

Más que una metáfora, la arqueografía como máquina de memoria, me refiere a la posibilidad de enfrentar y desmontar un conjunto de *estratos* (información, datos, artefactos, sentidos y relaciones), con el cometido de explicar visualmente alguna particularidad de un proceso investigación de un yacimiento arqueológico (p. ej. ¿quiénes reconstruyen o colaboran en la transformación de un basamento u ofrenda arqueológicos?).

Intento resolver esta cuestión siguiendo los alcances metodológicos de "Arqueología de la imagen" (Maltés, 2006), que sienta las bases para un tratamiento arqueológico de la imagen fotográfica al *excavar* en los rasgos y significados de la imagen arqueológica. Establezco aquí a la imagen fotográfica como un objeto material, como reparadora (*fixer*) de un conocimiento específico a través de la que podamos trazar historias de cómo hacemos arqueología. En este sentido metodológico, Guha (2013) abre una puerta para, con base en una crítica a diferentes instancias post procesuales, trascender el sesgo metafórico y subjetivista e ingresar en las discusiones historiográficas e históricas en torno a nuestra disciplina, argumentando que esta acepción tiene impronta directa en el conocimiento arqueológico.

Además, otra de las lecciones metodológicas de la arqueóloga Guha me lleva a leer críticamente a Michael Shanks (1997, 2007, 2009) y desmontar la propuesta de "foto-obra" (*photowork*) como base para la manufactura de imágenes arqueográficas con una potencialidad histórica —posibilidad que él deja suspendida o en un *impassé* al fijarlas en un orden alegórico como analogía para la reflexión y autoreflexión arqueológica—. Simultáneamente, develo de su propuesta, el concepto de *imagen dialéctica* que Walter Benjamin (2005) confecciona como un método para acceder a un entramado hecho de tiempos, fragmentos y sentidos en su devenir histórico, ruinizados.

Michael Shanks, por medio de sus ejercicios de arqueografía plantea la integralidad de la imagen fotográfica y el acto fotográfico de tal forma que contextualiza imágenes fotográficas y fotografía contextos, hace fotos y por medio de estas y su contextualización despliega una multiplicidad de rasgos, para hacer indivisible la imagen y acto fotográfico y

cuestionar la hegemonía de tiempo cronológico y unilineal en nuestra disciplina.

Para enfrentar metodológicamente el diseño de una arqueofotografía, discutiré sobre el *Contexto* en arqueología con el objeto de reconocer y desplegar un concepto inherente a la fisicalidad y materialidad de los depósitos y espacios de acción humana pretéritos. Además comprenderé aquí el *Contexto* como sustrato material y contemporáneo que me permite viso-espacializar, dimensionar y percibir visualmente las *construcciones* habitadas, transformadas y abandonadas por gente de carne y hueso.

La "Materialidad Visual" (Fiore, D., 2011; Montt y Valenzuela, 2011) es un recurso conceptual que despeja la impostura e indefinición post procesual respecto al supuesto carácter intangible, etéreo o in-visible que se le ha otorgado a diferentes formas de improntas en el pasado. Para el curso de acción propio implica, en la escala de los artefactos arqueológicos, en la de los soportes técnicos para su registro (la fotografía, el dibujo, los gráficos, etc.) y en la escala de su resguardo, mostración y divulgación (las fotos, los documentos, etc.), contener y ser parte de una historia y trayectoria definible, aprehensible física y visualmente.

Supongo análoga a una operación matemática de despejar un valor con base en variables dadas, el reconocimiento de líneas y curvas de visualidad/visualización (Deleuze, 1989) producidas por un dispositivo. En este caso propongo como dispositivo tanto la imagen fotográfica como el acto fotográfico en arqueología, que voy a reconocer en varios trabajos y ejercicios de registro fotográfico. Entre los cuales retomo tres ejemplos para aprehender características, atributos o rasgos empirizables/traducibles al orden de lo fotográfico y proponer nuevas líneas y conexiones.

Antes de hacer un ejercicio arqueofotográfico, distingo someramente la raigambre de las diferentes perspectivas en torno a la visualización, los medios y la fotografía en arqueología (Focault, 1970; Appadurai, 1986; Benjamin, 2005), a partir de las que se han proyectado líneas argumentativas para tratar diversos problemas en el entorno de la "esfera visual en arqueología" (González, 2007). Realizo esta tarea con el fin de reconocer posibilidades aplicables a un registro contextual y como *referencias científicas* (Latour, 2001) de una excavación intensiva.

Indirectamente, esta revisión me lleva, desde una historia a contrapelo de la fotografía, a retomar los *indicios* (Ginzburg, 1994) como claves aprehensibles para el reconocimiento de huellas desde las imágenes arqueofotográficas.

Entretejidos con la discusión metodológica realizo en tiempo real, cuatro ejercicios donde trabajo con imágenes (dos series propias y dos de J.E. López y Kenneth Garrett), para ejemplificar y llevar a la práctica los argumentos que sostienen este trabajo. En este sentido me valgo de bibliografía teórico metodológica de carácter arqueológico y por otra parte de imágenes fotográficas de acceso público (informes técnicos del PVM-ENAH, la Red Informática Mundial —WWW—, la Revista Alquimia del SINAFO-INAH y reproducciones gráficas de la CNMH-INAH); también trabajo con fuentes visuales primarias del PVM-ENAH, del antropólogo Kenneth Garrett, del fotógrafo Jesús Eduardo López y, los arqueólogos Fotis Infatidis y Robert Dohe.

Finalizo entonces con un ejercicio arqueofotográfico en torno al procedimiento de excavación y su contexto (cómo se hace una excavación estratigráfica, quién lo hace y cuáles son las condiciones del yacimiento), como *historia visual* a través de la que se pueda argumentar en torno a un problema especifico.

En este ejercicio modelo el *Contexto* arqueológico como campo de acción y transformación multitemporal, del que ciertos atributos y características son *materialmente visibles y evidentes* (enunciables), que por medio de su empirización sean aprehensibles y se proyecten como líneas de visualización/visualidad, con el objeto de componer/fabricar una imagen sensible del pasado o pasados contemporáneos. Estos serán pues, los ejes principales de trabajo para articular una Arqueofotografía.

Líneas de argumentación

Si bien se han desarrollado perspectivas como *Arqueografía* (Shanks, 2004), Arqueología de la imagen (Maltes, 2006), (Fiore, 2011) o Arqueología Visual (Arias, 2011; Villarmea, 2012; Santa Cruz, 2010), la tendencia de peso de la Fotografía arqueológica en nuestro país es aquella con la función de ilustración, subsidio y persuasión respecto a narrativas principalmente textuales. Es decir, la fotografía usada en arqueología no tiene un estatuto

autónomo ni científico. En el mejor de los casos se trata de imágenes como base empírica o de orden *indexical* , es decir, representación por contigüidad física del signo con su referente, está determinada únicamente por su referente, y sólo por este: huella de una realidad.

En este sentido el problema que guía la investigación es, cómo fundamentar arqueológicamente la producción de imágenes fotográficas para la documentación/resguardo, argumentación e interpretación en la investigación arqueológica. Quiero decir, cómo significo arqueológicamente un registro fotográfico y qué atributos podría designarle para alcanzar un carácter histórico y científico-documental (específicamente desde las técnicas de excavación) y, como fuente de conocimiento arqueológico.

Para responder a esta cuestión planteo que, amplificar el registro fotográfico/visual a partir de la interrelación entre un concepto crítico de *contexto arqueológico*, el proceso de trabajo, la experiencia de *lo arqueológico* y el resguardo memorial en una excavación intensiva, resultará en una *historia visual* (en el marco de la Arqueografía) a través de la que podamos entender/valorar el proceso de trabajo como parte fundamental de la investigación arqueológica, así como examinar cómo construimos nuestras evidencias o ideas de ello.

La Arqueología se plantea la construcción de una imagen del pasado con base en los restos/rastros materiales (Jo Watson, 1971:50; Johnson, 2000:30; Marila, 2010). Si bien este es un enunciado metafórico, la máquina que hace imágenes nos aproximaría a visoespacializar y *renderizar* un entramado de materiales y texturas que por definición no pueden proyectarse desde el pasado al presente en tiempo/espacio proporcional (Trigger, 1989).

En este sentido esta máquina es doblemente develadora, puede atrapar fragmentos/contextos de secuencias estratigráficas y planos arqueológicos perecederos, además de estallar, expandir y re-estructurar el o los regímenes visuales en nuestra disciplina: pasar de la perspectiva lineal a una multidimensional. Esto es, pasar de aprehender mecánica o digitalmente un escenario arqueológico a pensar y crear a través

de la máquina, el espacio y tiempo en arqueología como multiplicidad y multidimensionalidad. Que en términos mundanos se acerca mejor a la constitución contingente, plural y rizomática de la cultura.

Una máquina en relación dialógica con el pensamiento arqueológico va a empirizar el enredo, tinglado, trabazón, entramado y entretejido material (el *contextus*) para reenhebrar junto con éste, lugares y paisajes, objetos, rasgos naturales, sentidos, relaciones sociales, prácticas y experiencias (Acuto *et al*, 2011), con el fin de lograr una imagen posible a través de la que realicemos conexiones significativas en torno a las tramas de uno o varios pasados.

En esta intersección contexto-visual, el cuerpo contextualiza: el cuerpo hace/habita el espacio arqueológico. A partir de la idea de que la percepción y los esquemas corporales son construcciones históricas (Hamilakis et al. 2002; Hamilakis 2002), nos desmarcamos de una visión antropocéntrica o esencialista del cuerpo humano y planteamos una simetría corporal con las cosas, vestigios y huellas (Shanks, 1998), para dimensionar histórica, arqueológica y situadamente la relación entre la gente en su habitar, en su trabajar y en su ritualizar, con el espacio culturizado en diferentes temporalidades.

Para operativizar esta premisa, preciso de la analogía etnográfica (similitudes y relaciones de semejanza entre grupos, sujetos y cuerpos contemporáneos y restos, cosas y artefactos excavados o de orden arqueológico) con el fin de realizar paralelismos visuales y hacer explicitas correspondencias y proporcionalidades corpóreas y materiales.

Los cruces histórico-arqueológico e historiográfico-arqueológico tienen una potencialidad que actualmente resultan en la fabricación de recursos teóricos y metodológicos para acercarnos a la experiencia de la arqueología y lo arqueológico. Esto

es, una aproximación fundamentada para experimentar/experienciar el pasado (Bohrer, 2005).[1]

Para ello, en los capítulos 2 y 3 planteamos ¿qué líneas, relaciones y asociaciones visuales —contexto/espaciales— son necesarias para significar arqueológicamente un registro fotográfico? y, ¿cómo puede un arqueólogo modelar visual/fotográficamente estas series de contexturas, así como el movimiento o procesos de trabajo?

Nuestro aporte será un examen contextual y un ejercicio arqueográfico para historiar visualmente y visualizar contextualmente cómo hacemos arqueología, cómo vamos definiendo las evidencias y cómo re-formamos los micro-contextos y micro-paisajes arqueológicos. Pero sobretodo, la posibilidad de que pueda ser replicado y modificado en excavaciones intensivas delimitadas, para la fabricación de fuentes visuales sujetas a la comunicación interdisciplinar, discusión sobre construcción de hipótesis y argumentación en torno a problemas específicos de la investigación antropológica.

Las consecuencias que estimo más significativas son, formalizar la premisa de que los modos en que hacemos la arqueología es lo que nos define como arqueólogos y a nuestra arqueología. Esto es, historizar y *excavar* en la práctica arqueológica es Arqueología. Y por último, en términos generales, dilucidar una perspectiva alternativa al estatuto y régimen visual que guarda la práctica arqueológica (de carácter lineal), en nuestro contexto.

Objetivo general

Articular y aplicar una Arqueofotografía enmarcada en la arqueografía (como categorías

[1] Reconozco un boom en varias disciplinas de diferentes y supuestas arqueologías (Arqueología de la memoria, de la violencia, del futuro, de género, etc.) que están explorando y/o trivializando tanto la impronta así como los emplazamientos de nuestra disciplina; considero que Foucault (1971) abraza el sentido epistémico de lo arqueológico y propone un alcance inusitado y, que a partir de esta superficial revisión puedo decir que en nuestra disciplina no ha sido estallado y realizado más allá de los enunciados metafóricos o alegóricos; a partir de ello diferencio de la arqueología de Foucault, diferentes líneas que desde mi punto de vista postergan una filosofía, teoría o arqueología de la cultura material, o sobre los procesos de formación de contextos.

procedimental y metodológica respectivamente) para la fabricación de fuentes visuales sujetas a la discusión arqueológica (construcción de hipótesis, argumentación y agencia de los procesos de trabajo) y a la comunicación científica interdisciplinar, en torno a una excavación estratigráfica (intensiva).

Objetivos particulares

1. Discutir un marco metodológico para una arqueofotografía, con base en la redefinición critica de *contexto arqueológico*, las definiciones de arqueografía, arqueofotografía materialidad visual y visualización, resultante en una plataforma analítica y procedimental como sustrato aprehensible empíricamente
2. Delinear un marco contextovisual, con base en un *contexto arqueológico* – conexiones físicas entre objetos en un espacio particular sujeto a la visualización arqueológica.
3. Discutir los alcances operativos y aplicables para una práctica arqueofotográfica con base en rasgos generales de premisas de origen postprocesuales (con raigambre en el *pensamiento* postestructuralista), así como ejercicios fotográficos enmarcados en diferentes experiencias *técnicas*
4. Identificar, designar, enunciar y *empirizar*, líneas de visualidad (posicionalidad, temporalidad y corporeización) en las dimensiones analítica y procedimental, para un ejercicio arqueofotográfico
5. Realizar un ejercicio de registro/análisis arqueofotográfico en tiempo real, en el contexto de las excavaciones y apertura del sitio arqueológico del Pahñu, en el estado de Hidalgo, México.

Capítulo 1

PARA UN MARCO CONCEPTUAL DE LA ARQUEOFOTOGRAFÍA PRECISIONES METODOLÓGICAS

Un recorrido de superficie en el Tajín, Veracruz, con el objeto de hacer un dictamen de mecánica de suelos (2000), así como una excavación de salvamento en Tizayuca, Hidalgo (2007), son dos experiencias que me enfrentan a investigar el papel que la visión juega en nuestra disciplina, específicamente en torno a cómo la subdesarrollamos o cómo podemos formalizarla y trascender el sesgo positivista: la prospección topográfica y observacional, el intento de inferir relaciones de los basamentos principales y su distribución espacial con algún fenómeno lumínico, a la media noche, por ejemplo, apremia la agudización de todos los sentidos y la necesidad de trasladar las impresiones, la experiencia visual y corpórea, afecciones e intelecciones al orden de lo raso, de lo uniforme y bidimensional.

Me refiero a la cuestión de cómo aprehender, capturar y principalmente cómo grabar e inscribir en algún lugar del registro tanto la experiencia (de deconstrucción)[2] como la organización inédita que las cosas guardaban en relación a su entramado físico sepulto.[3]

Como excavadores y arqueólogos nos situamos entorno a lo que Michael Shanks llama *la experiencia de la ruina*, concepto que paradójicamente presenta una ambigüedad

---

[2] El trabajo excavatorio, la remoción manual de estratos, artefactos y basura, el constante mirar y discernir sobre diferencias de color y de espesura, entre otros, así como identificar con astucia los limites horizontales y verticales de un estrato, seguirlos y registrarlos para removerlos, para entonces ver/reconocer otros estratos culturales e intentar reconstruir una historia deposicional.

[3] Esta operación o ejercicio de resguardo se hace imperativo cuando reparamos las cosas, artefactos y construcciones pretéritas, al seguir la emergencia de un elemento constructivo como un talud o un apisonado con estuco casi intacto; es necesario por ejemplo, al descubrir una forma de cajones, canaletas o conductos totalmente definidos y con una orientación casi precisada con una brújula o sistema de referencia digital. Porque, sucede que al momento de excavar y ver una esquina en relación con un muro, estos en relación con un pasillo y otros cuartos, los que a su vez forman parte de una habitación, y el ocupar físicamente con el cuerpo alguno de dichos espacios, como un pasillo, hace sentido tanto la dimensión como la escala del espacio alguna vez habitado.

respecto a la idea de tiempo histórico y/o cronológico; no obstante es crucial por lo menos para entender o inferir alguna relación espacial previo a una inferencia, explicación o interpretación.

En este punto doy cuenta de dos problemas significativos en esta primera parte: cómo y con qué dispositivo relaciono el proceso visual, el darle sentido a las experiencias situadas y la construcción de inferencias y, cómo contextualizar una *imagen* sintética en términos arqueológicos.

Además de los términos metodológicos y procedimentales, considero necesario y vital comunicar científica y socialmente estos fragmentos constitutivos de conocimiento, lo cual es posible a través de su captura, resguardo y memoria *arqueográfica*[4]*;* para ello la tecnología de la mirada propia de la arqueología cuenta, es entre otros recursos, con la fotografía y las imágenes fotográficas, así como la foto *en movimiento.*

Estudiar esa conexión me lleva a reconocer que la relación entre arqueología, memoria visual y fotografía es histórica. Desde la segunda mitad del siglo XIX sabemos de trabajos de registro en arqueología realizados con los procedimientos de calotipo y daguerrotipo; sin haber transcurrido cincuenta años de la creación de los primeros procesos de producción de imágenes, en 1904 es formalizada esta relación con el libro "Methods and Aims in Archaeology" de Williams Flinders Petrie quien pone énfasis en la importancia de fomentar la memoria visual y mantiene la convicción de que de todas las cualificaciones inherentes no existe tal vez algo más esencial para un excavador que la imagen permanente de un sitio; en el texto demuestra la importancia de situar al lector "en posesión de todos los datos y materiales", además proporcionó instrucciones

[4] El sentido es explicitar qué hicimos manual y técnicamente para cambiar y transformar un arreglo/composición de orden cultural (también con una o más historias de vida), desentrañar cómo hacemos la traducción y traslación de lo perceptual a lo objetual y (como nombramos y enunciamos lo visto, las cosas) y, qué trabajo corporeizado está contenido tanto en la reconstitución y develado de una trama, así como en la producción del objeto o conjunto de objetos en cuestión.

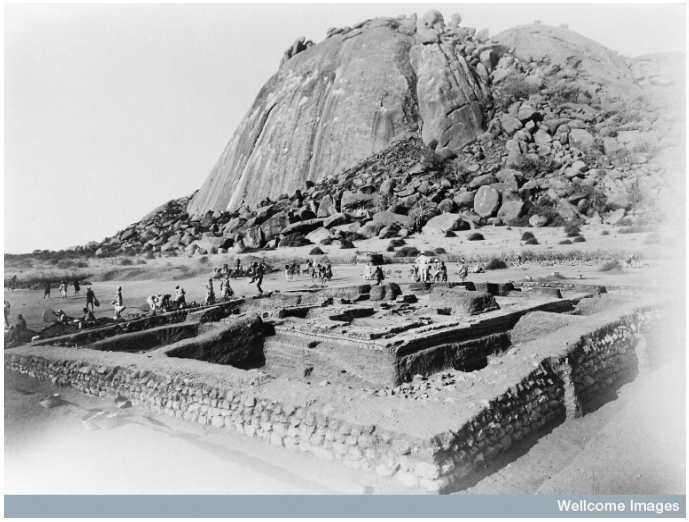
detalladas para "la disposición ordenada del material en placas" dentro de la literatura arqueológica" (Guha, 2013a: 175).

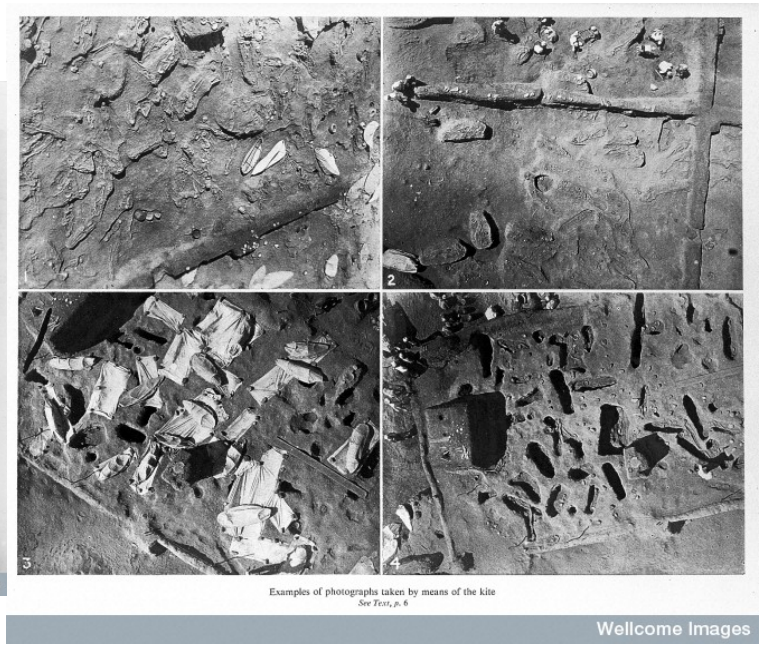
Basta observar la filmación que data de 1911 en las excavaciones de Jebel Moya en Sudan[5], para reconocer la gran valía de registrar a los trabajadores, los trabajos y los entornos del yacimiento; sitio en donde se realiza la fotografía directa y tomas aérea, así como la primer grabación en la historia de la arqueología, a través de los que se delinea una narrativa cuerpo-trabajo-ruinización-paisaje; o al menos nos permite imaginar una inconmensurable cantidad de detalles, relaciones, como parte de un escenario .

Credit: Wellcome Library, London
Excavation in progress, 1913-1914
From: Jebel Moya, the Wellcome Excavations in the Sudan, 2 volumes.
By: Addison, Frank
Published: Oxford University Press, for the Trustees of the late Sir Henry wellcome,London 1949

[5] En el blog británico "AWOL- The Ancient World Online" se hallan los las ligas electrónicas a las tres partes en las que se divide la filmación realizada en Jebel Moya en 1911.
http://ancientworldonline.blogspot.com/2010/06/archival-archaeological-film-gebel-moya.html

Volume 2Plate X
Lower figure





Credit: Wellcome Library, London
View of the excavated remains of ancient Christian church at Seqadi/Sagadi (?), A. E. Sudan [Jebel Moya]
Photograph
Collection: Wellcome Images
Library reference no.: Archives and Manuscripts WA/HSW/AR/Jeb/29

Izquierda: Credit: Wellcome Library, London
Excavated sites 1913-1914
From: Jebel Moya, the Wellcome Excavations in the Sudan, 2 volumes.
By: Addison, Frank
Published: Oxford University Press, for the Trustees of the late Sir Henry WellcomeLondon 1949
Volume 2Plate XVIII

En nuestro país, los trabajos por ejemplo de Rafael García en la expedición a Cempoala (1890), nos confrontan con una serie de imágenes que muestran los entornos y contornos de los edificios ruinizados del Tajín, pareciendo emerger o esconderse en la selva. También, los trabajos de excavación y yacimientos (y uno que otro material óseo) sobre los que posan los trabajadores al igual que Francisco del Paso y Troncoso, grabando para la memoria imágenes que al menos estéticamente nos generan sorpresa, interrogantes infinitas sobre los hallazgos o re-conocimientos de los lugares, misterio en torno al abandono y decaimiento, igualmente más que transportarnos —como se sugiere regularmente en la literatura arqueológica— nos afecta sensiblemente de forma que

podemos alcanzar a vislumbrar alguna imagen temporal remota, ensoñación, *flashback* o analepsis de algún espacio hecho de imágenes o información yuxtapuesta, puesto que no podríamos reconstruir ni volver a algo que no está al alcance de nuestra memoria experiencial sino formada e informada.

Excavación arqueológica en 1890-1891. Fondo Étnico. INAH Sinafo. FN. México

La información visual contenida en estas y miles de imágenes históricas más, forma parte de una dimensión memorial inefable; estas liberan la posibilidad de expandir y potencializar el pensamiento visual en arqueología y antropología, sin formalizarse aún en nuestra disciplina en un sentido riguroso, quiero decir, como generadores de conocimiento técnico, visual, científico y particularmente arqueológico; enfocados por ejemplo a la *imaginación arqueológica* (Shanks, 2007) o la explicación visual de eventos posdeposicionales (al menos como indicio para una aproximación cognitiva u ocular a la articulación o corroboración de hipótesis).

Por medio de las fotografías podemos inferir, además de la intención y técnica de Rafael García y del Paso y Troncoso, el grado de conservación y/o ruinización de los

basamentos, algún rasgo fenotípico de los trabajadores así como sus atuendos y herramientas utilizadas para el desmonte y excavación y por último, la técnica o método para ir removiendo las capas y/o estratos de tierra y vegetales[6].

Esta cuestión fue uno de los motivos generales en mi investigación de licenciatura en donde exploro diferentes formas de fotografía arqueológica, imágenes abiertas que pueden dar cuenta del contexto arqueológico y de la misma investigación o excavación, y en donde interrogo sobre diferentes asuntos que yo nombro como arqueográficos y arqueofotográficos, siendo una de las preguntas más significativas,

> *¿por qué la arqueología mexicana dejó en su camino las tomas y encuadres abiertos, de dos, tres o más planos que atrapan la dimensión histórica y simbólica de los hallazgos, las "puestas en escena", personajes y trabajadores y, optó por la casi estrangulación de su óptica en consecución de imágenes cerradas de materialidades y objetos dislocados, fuera de contexto?* (Huerta, 2011: 268)

En la cual está encubierto por una parte el saber porque nos hemos alejado considerablemente de la visión y de la posibilidad de un pensamiento visual complejo, denso y creativo, y en otro sentido la progresiva omisión y deslocalización del contexto físico, histórico y social en y de las fotos, quiero decir, que en la reparación y solución de esta interrogante se halla una posibilidad para la formalización de una fotografía arqueológica de signo explicativo, contextual, memorial y argumentativo.

Al observar por ejemplo a Alfonso Caso y Martín Bazán explorando el lado poniente del montículo de la Tumba 7 de Monte Albán, se presentan bastantes preguntas sobre el momento o momentos registrados.

---

[6] "Arqueología visual", de Carlos Maltes (2006) excava y trae al presente los trabajos de Francisco Troncoso y Rafael García quienes en 1890 registran fotográficamente la ruta y excavación en Cempoala Veracruz. A partir del análisis de dieciocho fotografías de dicha expedición muestra las claves para trazar una narrativa fotográfica para cualquier investigación actual, desdobla las condiciones de una lectura contextual de la imagen fotográfica en arqueología y explica desde ésta las decisiones y direcciones de una práctica fotográfica discursiva que permea hasta el presente.

Si bien Caso narra a detalle el transcurso de cómo van llegando al momento del hallazgo (Caso, 1969), la imagen me confronta a saber ¿qué esperaban ver Caso, Bazán y los peones al remover las piedras que sellaban la cámara?, ¿cuál fue la impresión del abogado, arqueólogo y antropólogo al asomarse a la cámara con el cráneo, artefactos de oro y turquesa superficiales? ¿cómo era y qué intensidad tenía la luz al remover las piedras y acceder a la cámara?, ¿cuál era la apariencia superficial de la tumba, de sus muros, los colores, la textura, humedad o resequedad, filtraciones o alguna formación orgánica? ¿cuáles fueron los primeros pasos para fotografiar y registrar el orden deposicional, es decir que arreglos hicieron para poder moverse al interior? y principalmente ¿qué pensaron los primeros observadores de la tumba acerca de los momentos en que se depositaron los materiales preciosos, quizá de los eventos y personas involucradas, que "están contenidos" para siempre en ese ordenamiento?

Por otro lado la fotografía semipanorámica previa a la reconstrucción de la Tumba 7 nos muestra el contexto físico así como un fragmento o ángulo del paisaje físico, que nos habilita pensar en el acomodo del basamento o estructura inserto en una parte de la especie de cuenca o al menos resguardado por una parte de la formación montañosa; quiero decir, elementos para imaginar y articular arqueológicamente al menos una mínima imagen y condición del espacio sacralizado y simbolizado. Igualmente como un indicio para inferir o reflexionar sobre el decaimiento de las estructuras y basamentos, es decir su transformación física a través del tiempo.

Alfonso Caso y Martín Bazán explorando el lado poniente de la Tumba 7, en *Las Joyas de la tumba 7 de Monte Albán: La presencia universitaria en su descubrimiento y análisis*, IIA, UNAM

María Lombardo, Alfonso Caso y algún colaborador en la entrada de la tumba.

Templo de la Tumba 7, vista de frente después de la reconstrucción, en *Las Joyas de la tumba 7 de Monte Albán: La presencia universitaria en su descubrimiento y análisis*, IIA, UNAM

Por medio de la analogía las fotos nos permiten experimentar sensorialmente un estado de cosas ahora inexistentes, en ellas se encuentra atrapado el tiempo y la comprensión espacial; son superficies significativas a partir de las cuales interrelacionamos el contexto arqueológico, el contexto del hallazgo[7] y el contexto de *lo* arqueológico[8]; de las que desplegamos el modo de producción y un saber hacer a

[7] Esta categoría alude críticamente al "Contexto de descubrimiento" que tiene que ver con la forma en que generamos nuevas ideas o hipótesis en ciencia, también con hacer explícitos los procesos sociales y psicológicos que tienen lugar *durante el proceso real* en que se generan nuevas nociones; se interesa por explicar la manera en que los científicos concibieron inicialmente una teoría, siendo ésta una tarea descriptiva que le concierne a la psicología empírica o la sociología del conocimiento. Para esclarecer el tema del descubrimiento científico y una somera y precisa distinción entre los Contextos de descubrimiento y de justificación, "Contexto de descubrimiento y contexto de justificación: un problema filosófico en la investigación científica" (Bárcenas, 2002) retoma los análisis histórico-filosóficos de William Whewell como modelo para exhibir "el tipo de cuestiones metodológicas que se pueden suscitar durante el examen del proceso de descubrimiento"; así también argumenta que estos análisis son más adecuados que los análisis formales (de autores como Popper, Hempel y Carnac) porque "a través de los primeros se esclarecen diferentes preceptos metodológicos que guían al proceso de descubrimiento" (*idem*: 49). Si bien tanto la discusión propuesta como la delimitación se refieren al descubrimiento científico (p. ej. el descubrimiento de Johannes Kepler de la órbita elíptica de Marte) retomamos las nociones de proceso social, el tipo de recursos metodológicos y estratégicos, así como el proceso de percepción y hacer sentido en torno un corte espacio/temporal en una excavación arqueológica, los cuales se despliegan en una espacialidad y fisicalidad determinada y, que como en el caso del ejercicio desarrollado en el último capítulo de este trabajo, van a generar cambios significativos en el rumbo de las pesquisas o nuevas hipótesis de trabajo.

[8] El arqueólogo Michael Shanks de la Universidad de Stanford, describe que lo arqueológico se refiere a un aspecto de la materialidad y su temporalidad —una categoría mucho más amplia que el discurso de la arqueología. Se refiere a la ruinización, "la materialidad de la que somos, a un orden de temporalidad por la que estamos parcialmente constituidos". Trata, continúa, con las brechas/distancias entre las cosas –la

profundidad, para ubicar y aprehender en tiempo real por lo menos tres escalas, que darían cuenta del contexto físico de un artefacto, la relación espacial de ese arreglo respecto al cuerpo humano y, el espacio arqueológico o constructivo que contiene dicho evento deposicional.

Siguiendo esta cuestión, como resultado de una revisión somera de diferentes tipos, técnicas y discursos en torno a la fotografía en arqueología, para mi tesis de licenciatura, realice un reportaje visual en tiempo real de una excavación intensiva donde formalizo un descenso desde un plano vertical semiaéreo (que implica una distancia física y formal entre el sujeto y las cosas), para registrar horizontalmente y de forma directa una forma de geometría constituida por la fisicalidad del yacimiento, los elementos, artefactos y objetos arqueológicos, los sujetos que están/estamos modelando/modificando dicho contexto y los entornos más amplios que rodean al yacimiento.

Lo que de modo sucinto me permite afirmar: es posible realizar un registro fotográfico por quien excava y coadyuvar en registros en otros frentes de excavación; podemos registrar digital o mecánicamente, así como reconstruir el proceso de trabajo y las modificaciones al yacimiento arqueológico; igualmente, respaldar visualmente la localización original, hallazgo y liberación de elementos arquitectónicos, artefactos y ecofactos arqueológicos en tiempo real, así también las acciones, desplazamientos y movimiento corporal en torno a estas deposiciones y posiciones materiales.

---

mugre que queda atrapada entre las baldosas del piso. Los resultados de procesos lentos de la vida y la muerte. En tal sentido sitúa la Arqueología como un materialismo patológico o patología materialista (que) se ocupa de tales cosas y procesos y argumenta que la mayoría de los arqueólogos ignoran esto y tratan de utilizar fuentes arqueológicas para construir reportes/cuentas de lo que sucedió en el pasado "sobre el modelo de una convencional ciencia histórica o social o en el modelo de un espurio naturalismo fotográfico"; del tal forma el contexto de *lo* arqueológico sería un espacio tanto sintáctico como físico de orden pretérito del cual no es posible dislocar nuestro devenir, nuestra materialidad, nuestra corporalidad y sobre el cual también intervenimos para aprehenderlo, enunciarlo y nombrarlo de determinada forma.

Es a partir de este ejercicio y premisas planteadas que podemos, a) fabricar una fotografía arqueológica basada en proposiciones y premisas teórico-arqueológicas: una arqueofotografía, b) registrar fotográficamente rastros, trazas y arreglos espaciales como evidencias visibles de un espacio arqueológico[9] determinado, así como el contexto de *lo* arqueológico, c) descomponer y explicar visualmente la historia y el proceso de trabajo humano en una excavación intensiva y d) observar el tiempo representado en la imagen y las huellas del tiempo presentes en los elementos culturales, así también, el proceso de "ruinización" y "basurización" de un sitio determinado[10].

[9] Como estructura relacional que emerge de la localización en el tejido espacio-temporal de las consecuencias materiales de la acción social. Comprendido el continuo espacio-tiempo como una estructura, esto es una conjunción de posiciones o localizaciones determinadas por la naturaleza de las acciones sociales y procesos bio-geológicos y sus interrelaciones. En este sentido el espacio arqueológico no debe confundirse con el espacio físico. Toda acción social se produce en una localización que es, a su vez, resultado de unos procesos geológicos y biológicos, que tienen lugar, por lo general, a una escala temporal distinta a la de la acción social. Por consiguiente, la "localización" en el espacio-tiempo de la acción social es una característica de la localización de las consecuencias materiales de ciertos procesos naturales (bio y geológicos) que determinan (determinaron) el espacio físico en el que nos movemos, y al mismo tiempo, constituye la dimensión de referencia que nos ayuda a entender el cambio que genera nuestra acción social. Toda localización es un resultado del movimiento, que a su vez determinará futuros movimientos en ese espacio, pero en momentos de tiempo posteriores en una secuencia dada (Barceló *et al*, 2006:32)

[10] Mediante la fotografía es posible registrar de algún modo los cambios y modificaciones de un sitio o espacio específico a través del tiempo (Maltés, 2006); específicamente respecto a un contexto delimitado por una excavación intensiva, la forma, tamaño, textura, composición y localización que experimenta una materia como resultado del trabajo están determinados de algún modo por las acciones de producción, uso, distribución que han provocado su existencia.

Sitio el Maye, Ixmiquilpan, Hidalgo. Vista este - oeste
Foto: Canek Huerta, PVM-ENAH
04.dic.2009, 11:19hrs
Derecha: Sitio el Maye, Ixmiquilpan, Hidalgo. Vista sur – norte
Foto: Canek Huerta, PVM-ENAH
04.dic.2009, 11:23hrs

Sitio el Maye, Ixmiquilpan, Hidalgo, Vista oeste - este
Foto: Canek Huerta, PVM-ENAH
04.dic.2009, 11:29

Sitio el Maye, Ixmiquilpan, Hidalgo, Vista este- oeste
Foto: Canek Huerta, PVM-ENAH
04.dic.2009. 11:29hrs
Francisco y Rafael, habitantes de la comunidad del Maye, Ixmiquilpan, Hidalgo, excavando un contexto del posclásico.

También a partir de esa interrogación y reflexión nos planteamos en la presente investigación fabricar imágenes arqueofotográficas a través de las que se pueda explicar visualmente un proceso de trabajo e historiar sobre cómo construimos nuestras evidencias, desplegar argumentos visuales que coadyuven en la discusión en torno a hipótesis y, comunicar científica e interdisciplinarmente la producción de nuestro conocimiento; para lo cual es necesario formular nuevas preguntas así como establecer cómo y con base en qué presupuestos lo realizaremos.

En este sentido en la primera parte del escrito (primer y segundo capítulo) defino por una parte, los ejes conceptuales que conforman el marco metodológico y procedimental y establezco cómo vamos a articularlos, con el fin de dar lugar a una

arqueografía (visualización, fotografía y contexto arqueológico) como técnica y máquina arqueológica de registro y memoria; y en segundo lugar, hacer palpable el modo en que podemos visualizar, grabar y comunicar una experiencia e historia de trabajo sujeta al análisis etnográfico visual, arqueológico, histórico e historiográfico.

Para ello revisaremos por una parte, de manera general, la acepción de la fotografía como artefacto (cosa, objeto) de producción de conocimiento arqueológico, que habilita en términos de la arqueología, la historia y la historiografía a las fotografías como *reparadoras* (*fixers*) del conocimiento, que en conjunto con sus archivos, facilitan las exposiciones y memorialización de significados, lo cual a su vez permite el cese de los reclamos positivistas en todas sus matices que se están incrementando más en el contexto de la arqueología del sudeste asiático y de manera específica en el nuestro también[11].

En segundo lugar, examino el concepto de contexto en arqueología con las respectivas críticas a su tratamiento y apropiación por la arqueología interpretativa o postprocesual, con la finalidad de definir un crítico y original entendimiento por *contexto* como sustrato de la geometría de cambios y transformaciones espacio/temporales de un yacimiento arqueológico y el proceso de trabajo productor de dicha acción, en relación a su visualidad (una forma de visoespacialidad).

Lo físico y lo material (tanto del contexto, como del entramado entre el hacer manual en una excavación y su situación contextual) tienen en correspondencia una categoría que se desarrolla en diferentes estudios de la arqueología chilena y sudamericana en general: la "materialidad visual", para decirlo de una forma, es una línea

[11] No solamente en términos de la fotografía sino en diferentes formas referidas a la observación en arqueología sigue siendo latente la discusión sobre la construcción de verdades como valor significativo en el ámbito de la arqueología como ciencia. Al respecto existe en el tema foto arqueológico en nuestro país *grosso modo* una crítica y desconfianza hacia la fotografía digital por considerarse sujeta a manipularse electrónicamente y falsear información, lo cual se inscribe en una sutil manifestación de tono dicotómico tipo verdad-mentira, esto es, un medio o pretexto para argüir sobre la discriminación o desautorización de aproximaciones subjeivistas, fenomenológicas y experimentales como no verdaderas.

de enunciación y visualidad que atraviesa vertical y horizontalmente los diferentes contextos (arqueológico, social, histórico, etc.) así también los trabajos de excavación, como su registro para una historia arqueológica; y articula una forma de delimitación que nos permite ver, hablar y escribir de situaciones, formas y objetos concretos sujetos a una conformación cognoscitiva, siempre como elementos y acciones concretos, propios de su trayectoria y ser histórico en las tramas de la investigación arqueológica.

> *...El concepto de materialidad visual se inscribe dentro del estudio más amplio sobre la materialidad en arqueología. La materialidad de un artefacto, es decir, su plano físico y tangible, presenta en sí importancia arqueológica, por cuanto es precisamente tal presencia física lo que hace que la cultura material tenga eficacia en la estructuración de las prácticas sociales, de modo que lo material no solo es un mero reflejo o vehículo de lo social. Por materialidad visual comprendemos todas aquellas cualidades físicas de un objeto, construidas por trabajo humano, posibles de ser aprehendidas por medio del sentido de la vista. Es cierto que todo artefacto es visual por definición. Sin embargo, creemos que lo que distingue a los estudios visuales de cualquier otra arqueología de los objetos es la búsqueda y el entendimiento de aquello que fue intencionalmente producido para "ser visto". En los artefactos visuales, la cualidad de ser visto recae, entonces, en el mismo acto humano de su creación, lo que ciertamente implica el empleo de indicadores y procedimientos específicos para ser pesquisables arqueológicamente.* (Montt y Valenzuela, 2011: 1)

El descarte de las premisas dicotómicas (materialidad/inmaterialidad, sujeto/objeto, etc.), abre la posibilidad de formalizar un montaje contexto-visual enraizado en premisas arqueológico-contextuales como fundamento teórico-visual para la producción de una fotografía y fotografías arqueológicas.

Lo arqueológico, la arqueografía, la visualidad/visualización y la materialidad visual. Conceptos para una formalización arqueo fotográfica

La arqueología es una ciencia observacional que estudia patrones de conducta, y está limitada por su objeto de estudio, que son las trazas materiales de las actividades humanas, "pero aquellas que son repetidas una y otra vez en el mismo espacio, y que dejan restos —sea macroscópicos como artefactos, ecofactos, materias primas, desechos y construcciones"; sea microscópicos, es decir, concentraciones de compuestos químicos, polen, fitolitos, ADN. (Manzanilla, 2007:447); investiga de forma singular el pasado a partir de vestigios humanos y, para lograr un conocimiento histórico es necesario inferir

información no disponible mediante los rastros, huellas y trazas disponibles, esto es, investigar, conocer y comprender fenómenos, procesos y eventos no observables a partir de elementos observables.

Para ello (trascender la mera colección y descripción de vestigios y conocer históricamente el pasado) se precisa establecer hipótesis sobre eventos específicos y en consecuencia plantear relaciones coherentes entre la evidencia arqueológica y el pasado.

Con el objeto de extender esta formalización a un campo que permita a esta investigación enfrentarse y problematizar con el contexto de la arqueología (y el contexto arqueológico como fenómeno contemporáneo) retomo la afirmación de que *lo* arqueológico se refiere a un aspecto de la materialidad y su temporalidad –una categoría mucho más amplia que el discurso de la arqueología. "Se refiere a la ruinización, la materialidad de la que somos, a un orden de temporalidad por la que estamos parcialmente constituidos" (Shanks, 2009:4). Trata con las brechas/distancias entre las cosas –la mugre que queda atrapada entre las baldosas del piso. Los resultados de procesos lentos de la vida y la muerte". Arqueología como un materialismo patológico o patología materialista se ocupa de tales cosas y procesos, "pero la mayoría de los arqueólogos ignoran esto y tratan de utilizar fuentes arqueológicas para construir reportes/cuentas de lo que sucedió en el pasado sobre el modelo de una convencional ciencia histórica o social o en el modelo de un espurio naturalismo fotográfico" (*idem*).

Arqueografía[12] alude herramientas de análisis o categoría teórico/conceptual; una acepción del griego antiguo tiene que ver con la grafía o escritura de lo antiguo o arcaico

[12] En la actualidad se registran por lo menos tres espacios de discusión que enuncian *archaeography* o arqueografía como un conjunto de herramientas y métodos de análisis gráfico, historiográfico y pictórico a partir de imágenes, fotografía(s), gráficos, cartografías históricas y arqueológicas, así como representaciones de carácter estético y artístico: Carlos Reynoso de la Universidad de Buenos Aires, plantea y desarrolla modelos de análisis sintáctico-espaciales para visualizar dinámicas y ordenamientos urbanos y espaciales pretéritos y contemporáneos (cfr. Reynoso, 2010); la escuela anglo-norteamericana desarrolla discusiones en torno a la filosofía del registro y visualización en arqueología y, específicamente, en el laboratorio Metamedia de la Universidad de Stanford el proyecto/blog de archaeography se plantea la conexión de los pensamientos fotográfico y arqueológico, para abordar el carácter estético, ético, político y performativo de

(*arkhaiográphos*) y en términos conceptuales es "la disciplina del ciclo de documentación que estudia los problemas de la interacción entre los sistemas de documentación de información operativa, retrospectiva y diacrónica" (Pleshkevich, 2008); sin embargo en nuestra disciplina James Deetz en "Archaeography, Archaeology, or Archeology?" (1989) problematiza sobre si estos términos están agrietando la disciplina arqueológica y al mismo tiempo plantea que estos conforman la práctica antropológica; en este sentido sugiere una relación por analogía entre la arqueografía y la investigación etnográfica, tal que como arqueografos indaguemos, analicemos, describamos, descompongamos y *preguntemos* a las fuentes, textos, gráficos y material relacionado con el registro arqueológico como si se tratará de una operación etnográfica.

Como paráfrasis a esta última noción Michael Shanks apropia la arqueografía como una categoría para explorar las conexiones entre la fotografía y la arqueología, bajo la premisa de que "las fotografías son como huellas arqueológicas de los momentos que captura" y apunta,

> *...Esta no es una yuxtaposición peculiar - estamos convencidos de que la fotografía es profundamente arqueológica, y que arqueografía se trata de una experiencia híbrida en el corazón de la cultura contemporánea. Arqueografía se enfrenta a un reto de cómo trabajar con el caos de huellas fragmentadas, restos y documentos del pasado consustanciales a gran parte de la vida cotidiana en el presente.*
> *...Proposición. La fotografía es profundamente arqueológica. Las fotografías son como huellas arqueológicas de los momentos que captura. Photowork plantea una cuestión a la que se enfrentan todos los arqueólogos - ¿cómo documentamos los eventos? Pero ni la arqueología ni photowork crean ventanas transparentes sobre el pasado, aunque muchos piensan que lo hacen.*
> *Proposición. Los medios de comunicación son cuestiones materiales. Las materialidades de los medios y los instrumentos requieren ser preocupaciones esenciales de la fotografía y la arqueología - fotógrafos y arqueólogos necesitan hacer frente a la forma en que sus herramientas e instrumentos*

---

la representación arqueológica; enunciado de forma explícita, el antropólogo colombiano Piazzini Suárez (2012) propone una arqueografía como análisis de fuentes visuales de orden históricas, particularmente las cartografías arqueológicas. Al parecer más cercano a nuestro contexto se sitúa “La esfera visual en arqueología” que la arqueóloga española González Reyero construye, como una subdisciplina para el análisis de fotografías de carácter arqueológico.

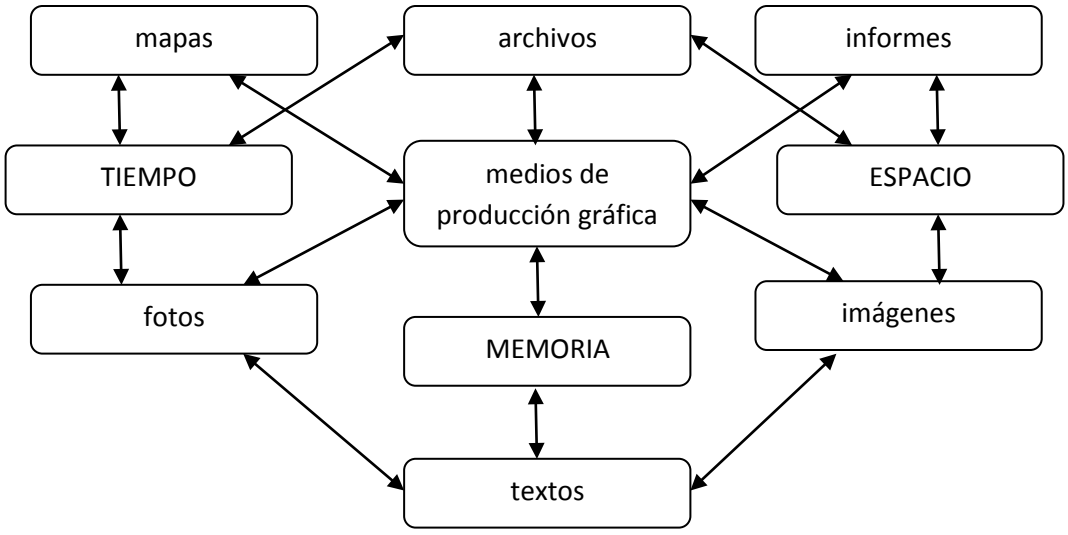
Si bien la explosión de instrumentos y herramientas mecánicos y digitales para la visualización, modelación y representación de problemas antropológicos/arqueológicos adquiere valor en un horizonte tecno-científico, las posibilidades creativas estarán supeditadas (en la mayoría de estos abordajes) a la imaginación teórica, específicamente a la visualización histórica, historiográfica y arqueológica.

afectan lo que es, que están mirando. Las cámaras son los relojes para hacer imágenes que son las huellas del pasado. La propia fotografía, la pantalla del ordenador, negativos, el papel o la transparencia, es una parte integral y material de comprometerse con lo retratado. La cucharilla, la pala y el estudio de prospección arqueológicos esculpen el pasado en diferentes formas documentales que podamos comprender. (http://archaeography.com/photoblog/about.shtml)

Este conjunto de supuestos es problemático (como se puntualizará en la siguiente sección) porque suspende o interrumpe la posibilidad de formalizar una arqueografía capaz de precisar de modo histórico, sistémico y diacrónico una imagen o escenario arqueológicos, no obstante es un punto de fuga porque propone una mediación entre el cómo nos confrontamos a "las huellas del pasado", es decir las formas de investigar e inferir y la misma materialidad de las cosas como objeto de la arqueología, tal que implica tanto el acto como hecho fotográficos (el hacer la foto y la imagen fotográfica) como dispositivo para realizar la operación, ya sea explicativa, inferencial o interpretativa).

Una reconfiguración del concepto arqueográfico da lugar para plantear una primera aproximación:

una *arqueografía* como estrategias de relaciones multilineales de visualización arqueológica a partir del dialogo entre el análisis gráfico/visual de fuentes y cultura material, así como el análisis contextual (etnográfico, historiográfico, antropológico):



En este esquema, la arqueografía no sólo se define por cada uno de los elementos allí enumerados, también y sobre todo por la forma de red multidireccional en que los medios de producción gráfica, la memoria y los textos están relacionados; que puede caracterizarse como juego y estrategias de relaciones para hacer visible un fragmento contextual o un micro-contexto.

Para situar en un tiempo y espacio histórico este conjunto de estrategias (además de contextualizarlos y dar lugar a un contexto especifico) es necesaria la *arqueofotografía*, que a su vez podemos enunciar como:

dispositivo de obtención/fabricación de imágenes significativas *enfocado* a la aprehensión de relaciones, asociaciones y contexturas arqueológicas y visoespaciales. Como acto fragmentario y dialógico, el orden de operación está determinado por el reconocimiento de lo arqueológico, es decir la emergencia y experiencia del hallazgo y el encuentro material/espacial guía el acto de cazar la imagen: la percepción e imaginación de las cosas arqueológicas a contraluz son ya la imagen arqueológica: la máquina entonces fijará química o electrónicamente ese instante de memoria y reflejo lumínico.

De la observación a la visión y visualización

"Observación" plantea cuestiones relativas a la forma en "cómo contendemos o nos enfrentamos con los restos materiales de las prácticas normalmente inmateriales": Aldred y Sekedat (2011) plantean que la observación aporta una doble vertiente para considerar a la vez más que la incompletitud del movimiento mediante el reconocimiento del hecho de que éste aún se está materializando. No podemos, como es obvio, ver el movimiento, a menos que lo "capturemos" como Muybridge[13] o Marey[14] hicieron en los finales del siglo

[13] Edward James Muggeridge (Gran Bretaña, 1830 – Estados Unidos, 1904) fue un fotógrafo e investigador conocido principalmente por el experimento "El caballo en movimiento" el cuál surge de una polémica en torno a si ¿era posible que un caballo al galope pudiera permanecer momentáneamente con un sólo casco apoyado en el suelo?; para lo que desarrollo un sistema de cronofotografía –captura de una secuencia de

XIX. Por lo tanto, "buscamos sus índices en los restos materiales". La observación científica entendida como la búsqueda de evidencia tampoco, se dice, está reducida a "ver a simple vista"; es decir, no es sólo "mirar ", también se trata de la intervención y la intromisión del/sobre el material (después de Francis Bacon y Hacking, 1983 [1996]), esto es, moviéndose/en movimiento.

Por otra parte, "las huellas materiales implican una expresión de lo inmaterial en lo material"; no podemos ver lo inmaterial, tiene que ser sentido, expresado o re-materializado. A este respecto, siguiendo a Aldred y Sekedat (2011), surge una pregunta pertinente acerca de la observación: ¿cómo articulamos esto a través de nuestros medios de registro o representación?

Esta cuestión alude en apariencia al campo de la visualización, no obstante el campo de lo visual traspasa los criterios de delimitación/demarcación a los que la observación en arqueología formalmente se adhiere o suscribe[15]. Entre la observación, la

---

imágenes fijas que recogen una escena o un movimiento– para la descomposición del galope de un caballo en veinticuatro fotografías, a partir del que obtiene como resultado la impresión de cada fase de su movimiento. A partir de la realización de varios experimentos "Muybridge" se dedicó a registrar los movimientos de los seres humanos y y de los animales.

[14] Étienne-Jules Marey (Beaune, 1830 – París, 1904) creó tecnologías (el esfimógrafo, el fusil fotográfico y la cronofotografía) para realizar estudios del movimiento del cuerpo y los órganos internos (tanto animal como humano). Sus invenciones están relacionadas con dos tecnologías muy dispares que se leen con base en imágenes móviles: el cinematógrafo y el electrocardiógrafo

[15] Para corroborar de forma puntual y precisa un enfoque observacional rígido ("toda observación está determinada por la teoría y ésta es fundamentalmente interpretativa" y asume que "la imagen sensorial del objeto no constituye un reflejo como el de un espejo, sino que se construye sobre la base del material respectivo con ayuda de determinados esquemas conceptuales como explicaciones hipotéticas de ese material"), en "Elementos para una construcción teórica en arqueología" (López, 1990) se expone una serie de argumentos en el marco del falsacionismo y racionalismo de Lakatos y Popper con el objeto de de fijar —en clave de la lógica formal y algunos planteamientos de la filosofía de la ciencia—, principios, pautas, postulados "no problemáticos" y, de forma general criterios tendientes a una forma de corroboración/contrastación posible en la interpretación arqueológica; si bien no representa un conglomerado de producción teórica activo, considero que es significativo puesto que por una parte hace explicita una posición teórica que despliega una serie de coordenadas, autores y discusiones que nos permite contextualizar temporalmente una forma de producir arqueología a partir de donde se reproducen definiciones y conceptos y, por otra parte porque nos permite situar un modo de adherencia a diferentes formalismos de las ciencias naturales y/o factuales, de la filosofía analítica así como filosofía de la ciencia

visión y la visualización no sólo puede entretejerse relaciones cognitivas, formales y metodológicas, también este campo es problemático puesto que implica genealogías y tradiciones diferentes y posiblemente encontradas; la primer noción implica inequívocamente al método científico, a la metodología científica, desde la cual no se reconocen formalmente aproximaciones sensoriales y/o perceptuales, además de conllevar un carácter experimental que las ciencias históricas y antropológicas no imprescindiblemente presentan.

Recíprocamente, las aproximaciones/enfoques de visualidad y visualización no reconocen acríticamente el sentido de la Perspectiva en los términos del realismo científico y en general del racionalismo (cfr. Molina, 2005).

De este modo, ¿qué diferencias formales presenta lo visual para nuestra investigación? En términos generales, ver implica aprehender los rasgos que los objetos nos proporcionan, percibir la realidad o partes de una realidad que nos hará "visualizar" o no una imagen/situación específica, p. ej. en un recorrido de superficie determinado vemos un conjunto de piedras alineadas con una orientación específica, en un área distinta vemos otro alineamiento con alguna relación geométrica o espacial con la primera, avanzamos en condiciones en que la superficie no permite ver más material y volvemos a ver otro conjunto de piedras también relacionados espacialmente con los dos primeros; podemos ver que se trata de una configuración o arreglo constructivo, podemos percibir rasgos como una orientación, tamaño, color, sobreposiciones o no, destrucción, etc., y si bien no vemos una forma específica (basamento, recamara, pasillo, etc.), percibimos formas que proporcionan información necesaria para precisar que se trata de una construcción determinada o sus vestigios, a través del acto de ver.

---

que marcan historiográfica e intelectualmente el devenir del pensamiento arqueológico de forma problemática para un desenvolvimiento crítico de la temática envuelta en esta investigación.

El ver, según O´regan y Noë (2001), es una forma de acción/actividad entendida en el tiempo. Una actividad que comprende no sólo el hecho de ver y en la incidencia de cierta sensación, es un intercambio entre la experiencia, el objeto y las cosas alrededor. El ver es un intercambio entre nosotros y el medio ambiente, es una manera o medio particular de explorar este último[16].

---

[16] El campo de la visión y lo visual es abordado por lo menos, desde tres distintas perspectivas, la primera (psicológica) se relacionaría íntimamente con lo formal, lo que nos permitiría reconocer una realidad del entorno a partir de ciertas formas y en donde ciertos datos de orden visual en el estricto sentido gestaltista, proporciona al individuo la clave para el reconocimiento o construcción de algo; la siguiente tiene que ver con exponer la imagen dentro de la llamada nueva cultura de lo visual o cultura visual, en donde la función del ver extiende sus facultades naturales y se articula con una necesidad de visualizar el contexto social a través de los nuevos *media*. La última y quizá, la más cercana a las ciencias, la ciencia cognitiva, (neurofisiológica y psicofísica) quedaría ubicada en la experiencia temporal del saber, donde la aparición de ciertos medios artificiales de la reproducción y la conservación del pensamiento humano, configura la capacidad de aprendizaje de los individuos de la lectura a lo enteramente visual, entendiendo esto como la lectura y comprensión de la imagen estática y en movimiento.

Sin ser necesariamente una aproximación formal desde los estudios visuales, los análisis/interpretaciones de Gilles Deleuze en torno a la obra de Foucault son fundamentales para una construcción radical en antropología y particularmente en arqueología: la problemática de la visibilidad aparece planteada desde el capítulo "Un nuevo cartógrafo". Dedicado al comentario de Vigilar y castigar, está cruzado por observaciones espaciales, que dan cuenta además, del modo deleuziano de ver y espacializar. En el entender de Amuchástegui (2008) Deleuze se refiere a la síntesis de imágenes que son las descripciones que Foucault presenta en sus libros: "el gran suplicio de Damián…; la ciudad apestada y su control; la cadena de los condenados a trabajos forzados que atraviesa la ciudad,… la prisión, el coche celular" (1986 [1987: 49]). Estas imágenes, sostiene, son tales porque "Foucault siempre ha sabido pintar maravillosos cuadros como fondo de sus análisis", y resalta aún más el sentido óptico del texto foucaultiano, al plantear colorísticamente la transición: "del rojo sobre rojo de los suplicios al gris sobre gris de la prisión" (1986 [1987: 50]). De este modo, afirma Amuchástegui, "puede perfectamente introducirse la sospecha de en qué grado la problemática espacial de los textos foucaultianos está reflejada en el análisis-interpretación que realiza Deleuze o si son éstos solo una excusa para introducir las propias concepciones espacio-visuales"; que podemos observar *grosso modo* en torno a dos ejes (cfr. Amuchástegui, 2008): Deleuze planteará que las visibilidades cambian, o se dan a ver y dan a ver en modos diferentes en las distintas épocas y, siguiendo a Foucault y aplicando el concepto de "formación histórica" o "estrato", distingue las formas de visibilidad de la locura en la Edad Media, el Renacimiento o la Época Clásica francesa. (El modo en que Deleuze lee a Foucault está ajustado a la relación visible-decible y sus conexiones en cada época o estrato). Segundo, "Las visibilidades no se confunden con elementos visuales o más generalmente sensibles, cualidades, cosas, objetos, compuestos de objetos... Las visibilidades no son formas de objetos, ni siquiera formas que se

La articulación del ver con los procesos, las prácticas y los discursos, socava la separación de la vista como acto puramente físico o fisiológico y entiende a la visualidad como un hecho social. Si la cultura visual señala una forma singular de relación con el mundo, y de creación de mundo, lo es en la medida en que la visualidad, la introducción de la diferencia y la complejidad dentro de lo visual que ella conlleva, se consolida como paradigma epistemológico (Martínez, 2012:21).

Si bien en arqueología hay una jerarquización por observar/observación, la hegemonía del ojo como órgano sensorial, la vista como sentido y la visión como percepción sensitiva, ha indudablemente subordinado a los otros sentidos con los que se puede contactar y experimentar la realidad concreta. De esta manera, la visualidad, como construcción de una realidad a partir de su percepción sensorial a través de la vista, y la

---

revelarían al contacto de la luz y de la cosa, sino formas de luminosidad, creadas por la propia luz y que sólo dejan subsistir las cosas o los objetos como resplandores, reflejos, centelleos". Las visibilidades paradójicamente no son evidentes en cada estrato, no son cosas y deben ser extraídas, vueltas manifiestas, así como los enunciados "deben ser vueltos legibles". Tampoco su modo de ser se define en relación a un sujeto, no son "la manera de ver de un sujeto: el sujeto que ve es un emplazamiento en la visibilidad" (1986 [1987: 85]).

Considero entonces, que la deriva en torno a la visibilidad/visualidad de las obras de Deleuze y Foucault, el "saber visual", presenta dos dimensiones de profundidad arqueológica (espacio y tiempo), además de un potente horizonte de analogías con una visualidad en la investigación/imaginación/interpretación en arqueología, principalmente porque la confrontación y comprensión de *lo* arqueológico tiene que ver con la de-velación, el des-cubrimiento y la re-velación de configuraciones materiales, corporales y simbólicas in-visibles, in-perceptibles que han dejado trazas perceptibles; de este modo esta tentativa debe ser explorada posteriormente, puesto que no presenta alguna contradicción con la dimensión y sustrato materiales que suscribimos, además de presentar una dimensión histórica-temporal así como espacio-visual desde mi punto de vista inexploradas; p. ej. la construcción del concepto de Panóptico como analogía y metodología—sino de un diagrama como mapa y cartografía coextensiva a todo el campo social— de la relación de la arqueología con el "moderno régimen de la visión o visual", enmarcada en torno a problemas de la óptica que fueron fundamentales para la Revolución Científica y sustentación de las "teorías morales" de la Ilustración; que deviene para la arqueología y su carácter escópico en sus clasificaciones y representaciones: con el nacimiento de la fotografía y el cine, un cierto orden cultural basado en la centralidad de la "civilizada" Europa alcanzó su apogeo, fundamentado en el comercio y en la "libre circulación de mercancías por todo el planeta y, en la ideología de progreso y evolución natural", implicando aprehender la realidad a la distancia, para observar, para ver y describir, controlar y dominar todo el planeta, y al mismo tiempo para "traerlo a casa" bajo la forma del museo, el zoológico, la exposición internacional, la idealizada "naturaleza" (Thomas y Olivera, 2008)

visualización, como proceso de la constitución cultural de lo visual, conforman una economía política de los sentidos.

La arqueología no está exenta de esta relación visual con la realidad. "De hecho, como toda ciencia de origen positivista, se ha construido a partir de una serie de teorías, métodos, narrativas e interpretaciones que se asientan en lo visual como fuente, método y modelo primordial para la comprensión y aprehensión de su objeto de estudio" (Navarrete y Escalona, 2014)[17]. Así como no es casual que gran parte de nuestras metáforas cognitivas se asocian con nuestra relación con lo visual (visión de mundo, perspectiva, mirada, punto de vista), en el caso de la arqueología, uno de sus conceptos centrales, evidencia —ēvidentia *f (genitive ēvidentiae)*; vide: mirar—, refiere a lo evidente, es decir, perceptible a través de la vista e irrefutable a partir de esta valoración[18].

En este sentido retomo críticamente la visualidad/visualización como componente histórico, fenomenológico y teórico-metodológico de los discursos y prácticas arqueológicas y, a su vez, como constituyente de dispositivos de elaboración, validación e

[17] La especificidad y sentidos de estas líneas temáticas de discusión son abordadas por la arqueología en varios puntos de Sudamérica, particularmente la mesa "Ojo-monías. Discursos y prácticas de visualidad y visualización enarqueología" de la VII Reunión de Teoría Arqueológica de América del Sur (TAAS) a realizarse en San Felipe, en octubre de 2014 (convocado por la Sociedad Chilena de Arqueología, Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile, Departamento de Antropología, Universidad Alberto Hurtado, Grupo de Acción por una Arqueología Social) plantea emergentemente un punteo que desborda los ejes del discurso representacional, semiótico e iconográfico y, será retomado en esta investigación a partir de un concepto que suscribimos críticamente. Si bien los grupos de teoría arqueológica anglo-estadounidenses (TAG por sus siglas en inglés) han problematizado de forma radical sobre estos ejes y líneas desde finales de los años 90, las posibilidades de critica a los sentidos occidentales, de modernidad, ilustracionista y racionalista en este conglomerado de discusión puede ser de mayor potencia.

[18] Un rastro es un material/marca que funciona como evidencia y permite inferir la existencia de uno no observable (Hacking, 1995:33), grosso modo la proposición una cosa es un indicio de la existencia de otra implica visualmente entre otros, una analogía entre el objeto percibido y una imagen construida.

interpretación arqueológica mediante imágenes gráficas, fotográficas, cartográficas y reproducciones en el discurso arqueológico.[19]

Podemos agregar que, en este contexto la mirada se construye, se produce y se reproduce; la visualidad como construcción cultural y social se construye como parte del saber, como parte de la subjetividad. La visualidad en tanto constructo, en tanto codificación cultural, es parte de procesos de construcción del saber; aparece con cierta forma en determinado momento, como cierta práctica visual en determinado tipo de saber. La visualidad como proceso en construcción va cambiando, adoptando formas distintas adquiere una codificación en el tiempo y en el espacio, se configura como una forma de mirar y de representar. Aquí la mirada es una aproximación orientada desde una perspectiva, que registra y produce una imagen visible y enunciable. (Martínez, 2012)[20]

Hasta aquí se puede cuestionar si hay o no una diferencia cualitativa y definitoria entre la observación y la visualidad/visualización, puesto que ambas se sitúan en un dominio de la perspectiva lineal; por qué entonces no profundizar y amplificar la discusión y los alcances de la categoría de observación científica (en arqueología) y, qué alcances ofrece a esta investigación un enfoque visual crítico o la formalización de éste en arqueología.

---

[19] Abarca así nuevas fenomenologías en la experiencia arqueológica: políticas de la visión; el uso de otros sentidos en la arqueología; los procedimientos de registro, calco, dibujo y levantamiento en el proceso de recolección de evidencias, construcción de datos, análisis de laboratorio y divulgación o validación del saber arqueológico; los recursos visuales como artefacto arqueológico o como reproductor y prótesis de la realidad; su papel en el diseño de proyectos arqueológicos; la arqueología de la fotografía; la fotografía en el trabajo arqueológico, así como otras diversas y posibles conexiones e interacciones entre lo arqueológico y lo iconográfico, gráficos y fotográfico.

[20] Específicamente esta aseveración parte de una posición que asume que cada formación socio-cultural crea y se recrea a partir de un saber específico, desde un cruce particular entre lo visible y lo enunciable. En este sentido precisa Martínez, cada sociedad refleja y se refleja mediante un régimen de luz y un régimen de enunciación. El concepto (lo enunciable) y el objeto (lo visible) en interacción generan un saber, un régimen, una posesión, disposición de los conceptos y de los objetos que busca sedimentarse como legitima, "como verdadera y paradigmática".

Una alternativa se encuentra en *The Rigth to Look* (Mirzoeff, 2011)[21], quien establece que la visualidad es "una vieja palabra para un viejo proyecto"(Mirzoeff, 2011:2), no es el fruto de una moda teórica aplicable directamente a la totalidad de las imágenes y los dispositivos visuales de todo contexto y época, sino un término proveniente del cambio del siglo XVIII al XIX que apunta a la posibilidad de visualización de la historia[22]. Ésta es una práctica que comprende información, imágenes e ideas y que dota de autoridad al sujeto capaz de articularla.

Para esta investigación un primer desplazamiento de la observación a otra dirección, tiene que ver con el reconocimiento de una contrahistoria de la visualidad que se opone a la alianza de esta con la autoridad: el "derecho a mirar" (Mirzoeff, 2011). Frente al reparto policial de las capacidades —cada uno en su sitio y cada uno a lo suyo—, frente a la distribución normativa y naturalizada de lo visible y lo decible, el derecho a mirar expone una subjetividad autónoma capaz de trastocar este reparto, de mirar allí donde se nos dice que no hay nada que ver, y acaso encontrar allí una reciprocidad de la mirada[23].

---

[21] Mirzoeff encuentra una línea genealógica que remonta el domino más temprano de la visualidad a la plantación esclavista y a sus modos de vigilancia y supervisión, es decir, a la consolidación de una determinada división mundial del trabajo (Mirzoeff, 2011:10). La visualidad se caracteriza así desde sus comienzos como una articulación entre el poder y la autoridad, con las correspondientes estrategias de naturalización de tal alianza. Siguiendo este marco conceptual nos encontramos con que la visualidad es el producto de un conjunto de prácticas de visualización que hacen legibles y perceptibles para la autoridad los procesos históricos, sociales y culturales (Martínez, 2012:24).

[22] Esta línea genealógica va más allá, pues anida también en el liderazgo fascista, la denigración conservadora de las masas y, finalmente, en la doctrina del complejo militar industrial contemporáneo, con sus estrategias de control y castigo basadas en la combinación de la visualización local y a distancia.
No parece una genealogía de la visualidad precisamente halagüeña. La visualidad, o los "complejos de la visualidad"- la plantación esclavista, el imperialismo y la doctrina contemporánea de la contrainsurgencia- trabajan para la legitimación de la hegemonía occidental, naturalizando al poder a través de la clasificación, la separación y la estetización (Martínez, 2012:25).

[23] La contrahistoria de la visualidad que recorre Mirzoeff dibuja una propuesta de decolonización de la mirada frente a una visualidad que dicta y supervisa el reparto de lo que puede ser dicho, visto y mirado. De este modo, la visualidad tiene aquí un sentido diferente al que, como vehículo de introducción de la diferencia en la percepción visual y modo de exploración de la creación de significado a través de la imagen, se han venido adhiriendo muchos autores en la órbita de los estudios visuales, empezando por el propio

El derecho a mirar tiene que ver con la reciprocidad de la mirada, con una empatía en los términos del texto con otra(s) mirada, no obstante en el plano de nuestro enfoque es imposible tal acto hacia lo material y las cosas, implica y lo retomo como una visualización horizontal que se realizaría en los mismos planos de las ruinas, en donde esta pertenece a la misma dimensión de la ruinización, quiero decir como acción propia (históricamente distinta) del mismo orden corpóreo, manual y físico.

La autonomía del derecho a mirar no tiene que ver con el individualismo o el voyerismo sino "con la posibilidad de conjugar una subjetividad y una colectividad política que se asoma a la invención del otro como tarea compartida, común, comunista incluso[24]" (Mirzoeff, 2011:1).

Para una fotoarqueología esta crítica implica el registro de lo que no figura en la observación y comunicación científica, en la narrativa predominante y normativa, en los informes arqueológicos y textos de divulgación: la *basurización*, los movimientos, los cuerpos, los trabajadores, el espacio y yacimiento arqueológico crudo y desnudo, turbio y mundano: la ruinización tanto de las cosas arqueológicas como de los procesos de desgaste de los cuales somos parte.

Mirzoeff. En efecto, el concepto de visualidad aparece en el discurso occidental de la modernidad comprometido con una reacción conservadora a los contenidos emancipatorios e igualitarios de la Ilustración. El derecho a mirar emerge como parte de esa contrahistoria que se resiste a los procesos de expansión global de la hegemonía occidental y a sus correspondientes complejos de visualidad (Martínez, 2012:27).

[24] Una pregunta critica que surge tiene que ver con, qué reconocimiento es este, es decir de dónde suge y qué implica: Jacques Rancière, un autor clave en el libro de Mirzoeff, ha señalado en repetidas ocasiones que no se trata de impulsar modelos representacionales para recomponer alguna lógica identitaria -aunque estas se digan marginales o subalternas- sino de desestabilizar todo proyecto de instauración de la identidad y las semejanzas para intensificar los desacuerdos, dislocar la asignación de los nombres y las categorías, las capacidades y los tiempos, que el orden mayoritario toma como representativas de lo que él mismo ya consensuó (Rancière, 1998).

Materialidad visual, como soporte conceptual de la aprehensión fotográfica

Lo visual en arqueología puede, en principio, remitirse a cualquier cualidad perceptible mediante el sentido de la vista: desde el color de una lasca hasta el grado de deterioro tafonómico de un resto óseo; en estos objetos (sean artefactos o estructuras), dicho carácter tiene mayor "peso específico" que en otros porque las propiedades formales de sus diseños –forma, color, tamaño, etc.– están orientadas a producir una *imagen*, definida en términos muy básicos como una forma (sea representativa o no representativa) que se destaca respecto de un fondo[25] (Arnheim 1956, en Fiore, 2011).

> *En tal sentido resulta claro que lo visual en arqueología ha sido coincidentemente interpretado, no solo como algo visible (una propiedad perceptible por el sentido de la vista en cualquier material arqueológico), sino como algo generalmente producido para ser visto (una propiedad no solo perceptible por el sentido de la vista sino también diseñada para tal fin).Esa producción implica inexorablemente materialidad porque, en esencia, requiere el uso de una o varias tecnologías para transformar una materia prima y generar una imagen-objeto plasmada: a)como un diseño bidimensional sobre la superficie de un artefacto o de una estructura (la decoración de una pieza cerámica, un motivo de arte rupestre, un friso en un menhir, etc.), y/o b)como un diseño tridimensional a partir del volumen de un artefacto (una estatuilla, un ornamento corporal, etc.* (Fiore, 2011: 102).

Así, *lo visual es material*, porque el tamaño, el color, la forma y el soporte de las imágenes bidimensionales y tridimensionales están hechos de materia. Pero el término *materialidad,* asume Danae Fiore (2011), no remite solamente al hecho de que los artefactos artísticos-decorados sean objetos físicos, sino, principalmente, al hecho de que "*las características materiales de esos artefactos tienen improntas específicas generadas por quienes los produjeron y/o usaron*" y simultáneamente "*esas características ejercieron efectos*

[25] Cabe señalar que la mayoría de los trabajos presentados en el simposio "Cómo vemos: El saber-hacer metodológico frente a la materialidad visual en arqueología" (XVIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena,2009), de donde retomamos este abordaje conceptual, se han dedicado a temas que pueden clasificarse como relativos a materiales artísticos-decorados, sin embargo considero que es viable su reapropiación critica, con el objeto de argumentar en torno a la aprehensión y captura fotográfica de conjuntos, asociaciones, formas, etc., concretos.

concretos sobre las personas que interactuaron con ellos en sus contextos de uso"—itálicas de la autora— (Jones 2004; Fahlander 2008, en *ibíd*.: 102).

> *En tal sentido, la noción de materialidad remite al concepto de agencia, tanto debido a que la materialidad de artefactos y estructuras es fruto de la acción humana (Dobres, 2000), como debido al hecho de que dichos artefactos y estructuras tienen la potencialidad de continuar los efectos de la acción de sus productores más allá del momento inicial de su uso, orientando futuras acciones de futuras personas que interactúen con dichos objetos (Gell 1998). Analizar e interpretar dichas implicaciones ha permitido abrir una línea de investigación potencialmente fructífera sobre este tipo de materiales y sus creadores/usuarios, cuyo potencial se encuentra actualmente en desarrollo* (*íbid*: 102).

Entonces, por materialidad no se deberá entender categorías específicas de artefactos, tal como la conciben algunos arqueólogos en la actualidad (materialidad lítica, materialidad cerámica, materialidad arquitectónica, etc.), sino a un orden material históricamente producido y dentro del cual se constituye una vida social particular. Se trata de una red de objetos interconectados que adquieren una configuración espacio-temporal específica y que se articulan dialécticamente con prácticas, relaciones sociales y cosmologías determinadas"[26] (Acuto *et al*., 2011).

La consideración más relevante de este concepto radica en relacionar empíricamente la visualización y el contexto, esto es, una concreción como puente entre el reconocimiento visual y el inferir, nombrar y darle cierto sentido al espacio que contiene un cuenco, un hallazgo o un yacimiento determinado: así hacemos palpable *lo material*, quiero decir por ejemplo, al hablar sobre lo aprehensible y *capturable* estoy asumiendo lo material como una forma de fisicalidad con trayectoria histórica que

[26] Desde este punto de vista, "el objetivo de la arqueología debería ser reenhebrar la materialidad de casos históricos particulares usando como hilo conector las relaciones sociales, las prácticas y las experiencias [...] Si bien por cuestiones operativas Acuto *et al* (2011). propone analizar la evidencia material por separado, una epistemología arqueológica que busca dar cuenta de la materialidad del pasado, nos dice, debe realizar "este paso de reenhebración en donde, en la trama final, se diluyen las separaciones analíticas para comenzar a aparecer la naturaleza de la vida social del pasado" En ese tejido metafórico, constituido por las narrativas arqueológicas, la interpretación pasa al primer plano.

concretan los objetos en sí mismos; los cuales entonces son visibles, asibles y deconstruibles.

A este respecto me es significativo hacer varias acotaciones:

Por una parte, este conjunto de aproximaciones y herramientas conceptuales y metódicas nos refieren al material arqueológico y cuidadosamente no se plantean en relación al soporte del registro, o los diferentes medios en que visualizan al material arqueológico y su materialidad, específicamente en alguna imagen (dibujo, fotografía, *mapa*, representación, etc.) para su análisis.

Segundo, lo cual se encadena lógicamente a que se plantean instancias analíticas de la materialidad visual, sin exteriorizar o enunciar la producción de material que a su vez contenga dicho material (la fotografía), lo que implica es que necesariamente están, ya sea obviando o evitando problematizar en torno a la mediación o *medialidad* en arqueología (lo cual re-localizaría la producción de conocimiento a instancias hermenéuticas), o asumiendo una forma de intervención radical y directa respecto al material arqueológico, es decir una visualidad y visualización sin mediación alguna entre los objetos y su memorización.

Tercero, si bien este abordaje puede referirse a atributos visuales de objetos producidos con alguna intencionalidad artística (proposición que implica una profunda discusión en arqueología, en términos de la posible nominación o no de arte en diferentes culturas arqueológicas), las definiciones son operativas puesto que plantean entrecruzamientos tanto analizables en algún material o imagen de éste, así como líneas programáticas de visualidad para el diseño y producción de imágenes arqueológicas.

Y cuatro, no hay una contraposición o contradicción entre el planteamiento que refiere a los objetos como continuación de los efectos de la acción y agencia humana (Fiore, 2011) y la agencia del objeto mismo (Guha, 2013), su historia vital y trayectoria histórica propia; esto es desde mi entender, un problema de estrategia para enfrentar el artefacto

arqueológico puesto que ambas proposiciones implican de alguna forma un modo material de condensación histórica y cultural, desplegable, explicable e interpretable.

En última instancia, el postulado siguiente presenta para esta investigación un soporte para articular de forma relacional, el examen y reconocimiento de trayectorias, historias y devenires de la imagen como objeto y la arqueofotografía como dispositivo de producción de fotos situadas temporal y espacialmente, con enfoques/encuadres determinados, las que a su vez devienen en contenedoras de indicios, índices y huellas de eventos pretéritos.

> *El análisis de la materialidad visual en arqueología rompe entonces con la tradicional ontología idealista sustentada en la división cartesiana cuerpo-mente, materia-idea, economía-ideología y se enraíza en una ontología de la práctica, donde la materialidad de la imagen es simultáneamente económica e ideológica, tecnológica y cognitiva, materia prima y diseño. En el estudio de la materialidad visual, el saber mirar y saber hacer de los arqueólogos nos permite entonces crear múltiples aproximaciones al saber hacer y saber mirar de la gente en el pasado* (Fiore, 2011: 17).

El objeto que es una fotografía

Un asunto que ha sido recientemente puesto en primer plano por algunos enfoques post procesuales, es la apreciación del papel jugado por los propios artefactos —las cosas materiales— en el desarrollo de las relaciones humanas y en la promoción del cambio social y tecnológico. Esta perspectiva, en términos de Renfrew y Bahn (2013: 45) "supera el materialismo inicial de pensadores como Karl Marx, y observa de forma más detallada las funciones simbólicas jugadas por los artefactos en la articulación de las sociedades humanas".

No obstante la lectura de Renfrew y Bahn, a partir del texto "The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective"(1986) de Arjun Appadurai, Guha desarrolla a fondo premisas del pensamiento histórico materialista para tratar desde otros ángulos o nuevos enfoques, las fotos como objetos con una historicidad determinada.

A este respecto, tomando como referencia el uso de fotografías en la arqueología del sudeste asiático, Sudeshna Guha establece cómo "la materialidad de las fotos contribuyen en el conocimiento arqueológico" (2013a: 173). Argumenta que las historias visuales permiten la introspección disciplinaria al facilitar una práctica reflexiva. De tal forma, define cómo estas historias nos animan a pensar en las diferentes maneras que tenemos de historizar[27] el pasado y de forma singular, experimentar un pasado especifico[28]:

> *…Moreover, as "fixers" of knowledge, photographs and their archives facilitate expositions and memorialisations of meanings, and in this they allow the dismissal of all shades of positivist claims which are being increasingly made within the context of South Asian archaeology regarding the 'truth-making' value of the archaeological science (e.g. Chakrabarti 2006: 475). Histories of photography's 'disturbance', to follow Roland Barthes, reveal the constituents and shifts within notions of evidence (2000 [1980]: 12), and in taking cognisance of the photographs of archaeology we are able to build upon methodologies for evaluating notions of evidence that are established through archaeological practices* (Guha, 2013a: 175).

De esta forma, sitúa sin alguna pretensión retórica, a las fotografías en una dimensión cognitiva, con base en tres ejes o categorías de enunciación visual —que nos permiten explorar la historia de un proceso de investigación, memorizar y explicar visualmente la manera en cómo trabajamos y dar cuenta de cómo construimos la noción y el mismo contenido de evidencia (cómo cambia)—con el objeto de fundamentar historiográficamente cómo fue construido el discurso arqueológico colonial en su país, así

[27] Basándose en la especificidad de las fotografías y de sus colecciones a través de múltiples historias de vida, Guha demuestra la importancia de participar en debates historiográficos así como en controversias relativas a la ontología dominante de lo visual, habitualmente glosados por los teóricos de la arqueología.

[28] A partir de una revisión historiográfica en correspondencia con varias series fotográficas, Guha trasciende la idea de representación en arqueología para plantear, de modo radical, el tratamiento de la fotografía y las fotos como objetos de orden histórico, historiográfico y arqueológico, además de conformar un marco teórico para la explicación, historización y arqueología fotográfico visual; a su vez critica y reelabora a partir de Bohrer (2005), Shanks (1997), Poole (1997) y Batchen (2002), la formalización de metáforas y modelos de comprensión visual, que desde su punto de vista no habían girado de un régimen simbólico a uno material, histórico y social.

como descentrar de los discursos simbólico y/o alegórico el abordaje de las fotos:

> *In this respect, although Michael Shank's essay on 'Photography and Archaeology' (1997) may come across as an early exception, it conveys the neglect rather clearly. Shanks had declared that 'photographs are powerful rhetorical instruments in establishing objectivity'. Although, in celebrating the epistemic value of photoworks he eroded the social saliency of photographs to something which, to quote his own rhetoric, 'cannot be encapsulated within verbal description' (1997: 73, 101, italics his). As Deborah Poole has convincingly demonstrated the same year as Shanks's article was published, photographs acquire vastly different meanings through their myriad performances. Through research on the nineteenth-and early-twentieth-century-photographs of 'races' from Peru, Poole highlighted the domain of visual economy, or rather the 'cultural and discursive systems' through which photographs "are appraised, interpreted and assigned historical, scientific and aesthetic worth", and she carefully explained why 'it becomes important to ask not what specific images mean, but rather how [they] accrue value' (Poole 1997: 8–10). The different agencies of photographs vis-à-vis other materials of visual inscriptions, such as lithographs and drawings, in framing and sustaining discursive regimes, which Poole, and subsequently Geoffrey Batchen have illustrated in detail, calls for an approach towards photographs as artefacts with a 'social dimension [and] a dynamic web of exchanges and functions that gives them a grounded but never static identity' (Batchen 2002: 78). In recalling Shanks's pioneering article we can convincingly state that the generic category of photowork as a suitable representation of the myriad visual artefacts of archaeological knowledge masks the uniqueness of photographs as historically potent objects* (Guha, 2013: 174-175).

Si bien, se puede reconocer una aportación de la *foto-obra* (*photowork)* respecto a las relaciones arqueología-memoria-fotografía[29] y memoria-temporalidad[30], el aserto

---

[29] De la misma manera que el fototrabajo, escribe M. Shanks, la memoria es de hecho un acto de memorización. El pasado como memoria no existe como fue. El pasado tiene que ser recordado: la memoria es el acto de recordar desde el punto de vista de un tiempo subsecuente. Entonces, también la fotografía es insignificante a menos que se preste al pasado y al futuro. El momento capturado de la foto necesita un pasado y un presente para tener y hacer sentido. Esto se hace a través de la contextualización que toma lugar en la interpretación: nosotros leemos signos dentro de la fotografía (lo que es *mis-en-escéne*) y añadimos a estas conexiones realizadas a través del montaje y yuxtaposición con texto. Y así como las memorias cambian, también las fotografías.

[30] Se puede añadir también la idea de una temporalidad extática, sostiene Shanks (2009): la memoria sostiene el pasado, así como la fotografía arrebata el momento, potencialmente extraviado, ahora perdido. En la memoria el tiempo está quieto: no hay relojes. En el mundo recordado no hay fondo, no hay horizonte, no hay pasado-como-fue, no hay cronología autorizada. Hay, en vez de todo ello, despliegues. Fototrabajo comparte este arte y ciencia de ensamblaje mientras que la fotografía "arrebata e intenta sostener las conexiones. El naturalismo puede requerir crónica: fechas y cronología lineal. Una memoria realista (o de hecho, la historia) puede que necesite flashbacks, antecedentes de largo tiempo, interpretaciones reflexivas de eventos pasados" (*idem*:3).

anterior de la arqueóloga india es irrefutable porque el tratamiento en torno a la imagen fotográfica como una metáfora en torno al tiempo para la arqueología[31] (que nos llevaría a la fabricación de foto/imágenes relacionadas a la fenomenología del trabajo arqueológico así como a la experiencia perceptual y material producida en un yacimiento) no es situado o contextualizado en torno a qué arqueología, a qué sistema discursivo ni mucho menos a qué orden social refiere. Por lo tanto, valga ser redundante, los fragmentos espacio/temporales *capturados* estarían suspendidos en una localidad ahistórica.[32]

En un sentido distinto a ello Sudeshna Guha consolida un abordaje propio a partir del cual hago un ejercicio fotográfico.

"Ofrenda al oriente del templo a Xiuhtecuhctli. Sección facial del cráneo en forma de mascara"

Las fotografías acumulan capas de significados a través de su circulación y archivo - significados que se atribuyen en diferentes situaciones de la visión, y establecieron en diferentes momentos de sus biografías sociales. Por lo tanto, una fotografía representa el deslizamiento entre la imagen y su referente. El consumo de las fotografías tomadas durante las excavaciones arqueológicas y de conservación, como folletos turísticos, sellos y recuerdos informa de sus actuaciones como actores sociales, en los que construyen e influyen campos discursivos de manera que no habría sido posible si no hubieran existido (Guha, 2013b). En este sentido, la "Guía para el viajero" de la zona arqueológica del Pahñu

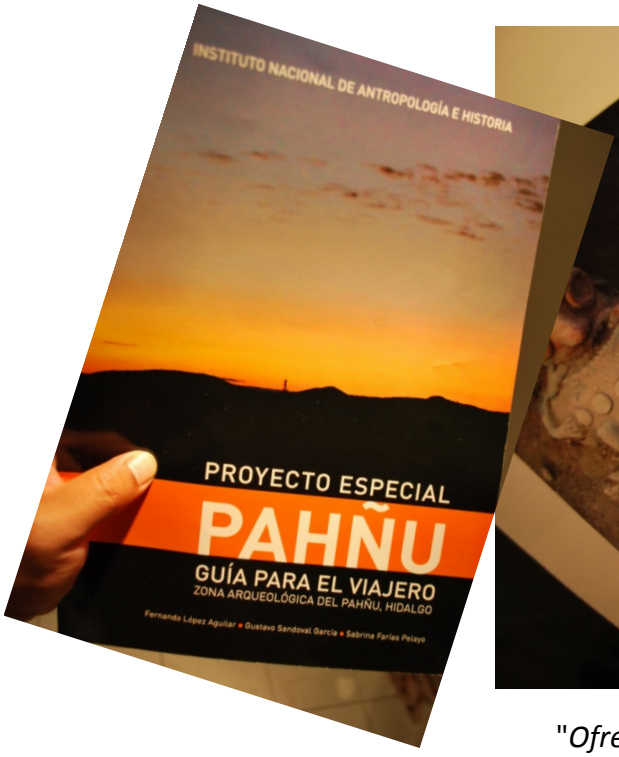
[31] Se plantea que las fotos pueden yuxtaponer "el presente con un pasado recordado, que atestiguan cosas que en la realidad estamos encontrando, o mejor dicho, entretejen el tiempo": estas se yuxtaponen y enredan los múltiples pasados en el presente, el presente de observación y el futuro donde se resignificará toda imagen fotográfica, esto es, glosando al arqueólogo Shanks, la imagen fotográfica como metáfora del tiempo histórico para la arqueología.

[32] Por otra parte, aunque Shanks (1997, 2009) precisa el carácter arqueológico de los medios —como la fotografía—, detiene su objetivación como artefacto, en la condición de "huellas arqueológicas" (idem), por ello considero, que (su maquinación) se mantiene en un horizonte que no logra irrumpir al ámbito de lo técnico, de lo manual y de lo procedimental de tal forma que hiciera explicito, por ejemplo, el proceso de formación de dichas huellas o marcas o por lo menos.

(López *et al*, 2012), proporciona un ejemplo lúcido de las formas en que usamos imágenes *idénticas*, es decir, aquellas que comparten un "padre" en el negativo —o en este caso en la tarjeta de memoria , para asegurar profundamente diferentes narrativas" (*ibid*, 184).

En una cala de excavación al costado lateral oriente al edificio principal del conjunto principal del Pahñú, se realizó un registro fotográfico en tiempo real, de la liberación de una ofrenda. La serie fotográfica da cuenta de la superficie facial de un cráneo, contigua a una banqueta, cuatro trabajadores oriundos de la Mesilla, dos arqueólogos y dos pasantes de arqueología, bajo una lona improvisada para cubrir de la lluvia el yacimiento. No obstante el escenario *crudo*, los editores de la guía, borran sistemáticamente el contexto de estos trabajos con base en su fotografía o una nueva foto. Por ejemplo, mediante la inserción de la foto "Ofrenda al oriente del templo a Xiuhtecuhctli. Sección facial del cráneo en forma de mascara", dentro de la guía, se oculta el contorno tanto de la ofrenda como de los trabajos.

Las relaciones espaciales del fragmento craneal son ambiguas, igualmente las condiciones del hallazgo. Ni la participación de los especialistas ni la de los trabajadores, se pueden afirmar con certeza a través de la vaga referencia en la publicación. Sin embargo, la imagen publicada, afirma el estado "original" de la sección craneal y "nos alerta de una de las formas más comunes y eficaces en el que las verdades fotográficas se ocasionan para el establecimiento de evidencias/testimonios visuales.



"*Ofrenda al oriente del templo a Xiuhtecuhctli. Sección facial del cráneo en forma de mascara*"

Capítulo 2

CONTEXTO, HISTORIA Y FOTOGRAFÍA EN ARQUEOLOGÍA, ENTRECRUZAMIENTOS, CONTRAPUNTOS Y ENREDOS

La aparición durante las décadas de los 80 y los 90 de las corrientes postmodernas de pensamiento, surgidas primero en campos como el de la teoría arquitectónica y los estudios filológicos, animaron la emergencia de una gran cantidad de nuevas perspectivas y argumentos sobre el pasado[33]. Renfrew y Bahn (2013) registran que en sus aspectos más extremos, estos argumentos han sido acusados de "relativismo" y de proponer un modo de investigación en el que "todo vale", y en el que los límites entre la investigación arqueológica y la ficción (o la ciencia ficción) pueden ser difíciles de discernir.[34]

El debate epistemológico parece superado, debido a unas retóricas menos interesadas en tomar posiciones y al reconocimiento de que "no existe una sola arqueología postprocesual coherente, sino todo un conjunto de enfoques e intereses interpretativos, enriquecidos por la variedad de fuentes intelectuales de las que emanan los distintos investigadores implicados" (*ibid*, 43).

Específicamente, el arqueólogo Johnson (2000) registra que el término

---

[33] Si bien la tradición procesual establecida por la Nueva Arqueología seguía avanzando, se produjo la aparición de varios enfoques novedosos en ocasiones denominados colectivamente como postprocesuales, que se planteaban preguntas complejas de enorme interés; se ofrecieron algunos argumentos, formulados en varios casos por vez primera por Ian Hodder y sus discípulos, que subrayaban que no existía una sola forma correcta de alcanzar conclusiones arqueológicas y que la pretendida objetividad era imposible de lograr. Hasta los datos arqueológicos están "cargados de teoría", siendo posible que cada arqueólogo ofrezca su propia "lectura" de los mismos.

[34] Un ejemplo es la primera reacción a la obra de Michael Shanks y Christopher Tilley —especialmente a "Social Theory and Archaeology" (1988) y "Re-Constructing Archaeology" (1987)—, la cual iba en el sentido antes mencionado. No obstante, en sus últimos escritos han mantenido, como ocurre de hecho con la mayoría de los arqueólogos postprocesuales, un tono anticientífico menos agresivo, donde se subraya en cambio la necesidad de trabajar con un equipo humano variado y de aplicar frecuentemente enfoques humanísticos "para desarrollar un abanico amplio de campos e intereses, reconociendo la diferencia de perspectiva de los diferentes grupos sociales y aceptando, consecuentemente, la multivocalidad del mundo postmoderno" (Renfrew y Bahn, 2013)

postprocesual “encubre a una gran diversidad de puntos de vista y de tradiciones” y, caracteriza esquemáticamente dicho pensamiento utilizando ocho afirmaciones que presentan alguna cercanía a sus cualidades distintivas[35].

Concretamente sus premisas plantean que “eran las vivencias cotidianas y las actividades desarrolladas sobre el paisaje, el medio a través del cual las gentes llegaban a adquirir un conocimiento sobre este”; indagar en los pensamientos y valores del pasado[36]; el individuo actúa[37]; la cultura material es parecida a un texto; lo importante es el contexto; y por último, los significados que producimos se sitúan siempre en el presente político y conllevan, lógicamente, resonancias políticas (la interpretación del pasado siempre es política) (Johnson, 2000: 135-141).[38]

Cabe aquí, hacer un par de observaciones fundamentales respecto a las dos últimas aserciones. Por una parte, al referirnos puntualmente a la idea de arqueología

---

[35] rechazo al punto de vista positivista sobre la ciencia y la separación entre teoría y datos; la interpretación es siempre hermenéutica (cuando los arqueólogos interpretan objetos lo hacen asignando significado a estos objetos significados que suponemos son los mismos que daban los pueblos antiguos que los habían producido y usado); rechazo a la oposición entre material e ideal (un buen ejemplo lo constituye la idea de paisaje, respecto al cual criticaban por una parte su condición en puntual relación con los recursos para la caza o recolección, o el desarrollo agrícola y, por otra parte, las visiones del paisaje atribuidas a una existencia o construcción desde la idea abstracta.

[36] Una proposición clave que en este horizonte alude a Ian Hodder, respecto a la que Rodriguez, Brunet y Zapatero, observan criticamente como signo común al idealismo histórico, en referencia al encuentro Hodder con R.G. Collingwood, para quien “las actividades que estudia el historiador no son observables, sino experiencias que debe revivir en su espiritu”, o en términos de Johnson, se trata de que “en la práctica, los historiadores siempre tratan de imaginar lo que nuestros antepasados podían haber pensado; subyaciendo a esta premisa, el presentismo de B. Croce y la idea fundamental de que no se puede hablar de una Historia puesto que hay multiplicidad de historias, de tal forma que cada historiador, cada individuo es creador de su propia historia.

[37] Johnson plantea *grosso modo* que, los postprocesualistas se proponen indagar en la *estructuración*, en referencia a las estrategias activas de los individuos; idea que trae a colación por una parte la idea de “relación basculante entre estructura y estructuración” de Anthony Giddens y, la crítica de Pierre Bourdieu a la especie de premisa de la antropología estructuralista de su época, que contemplaba (en su entender) al ser humano como seres que interpretaban pasivamente un conjunto de reglas estructurantes.

[38] En general, las distintas arqueologías interpretativas, incluyendo aquellas que inicialmente se denominaban a sí mismas como postprocesuales, inciden sobre una comprensión y una interpretación empáticas y por tanto, sobre una contextualización histórica específica. Rechazan como norma la tendencia hacia las comparaciones entre culturas distintas y los modelos explicativos basados en la generalización que resultan característicos de la arqueología procesual. Esta posición es compartida por aquellos que se ocupan del estudio de la arqueología clásica, o de la Edad Media, u otros casos en que la evidencia documental es tan rica que exige enfoques contextuales específicos

contextual existe casi toda vez una relación automática con los trabajos de Ian Hodder, es decir pareciera que hablar de *contexto* en arqueología está confinado a las premisas planteadas por el arqueólogo británico lo cual debe ser cuestionado.

Lo que conlleva a discutir, la eficaz y (al mismo tiempo) problemática relación —para nuestra argumentación y articulación teórico-metodológica— entre contexto y la idea de cultura material como texto.

Para ello, habremos de plantear un desplazamiento de la idea de arqueología contextual, hacia el contexto y/o lo contextual (no simbólico sino material, físico y visual), con base en una somera crítica al planteamiento *hodderiano* y una definición critica de lo contextual en arqueología.

Además de deslocalizar la premisa contextual de esa forma de exclusividad, vamos a precisar por una parte qué entendemos por ese tinglado, enredo, entretejido y enmarañado (Huerta, 2011); como sustrato de una "materialidad visual" (Fiore, D., 2011) y por último, situar esta categoría desde la "interfaz entre la cognición y la cultura material", como espacio donde se enraíza la posibilidad de aprehensión visual y la fotografía como objeto de producción de conocimiento arqueológico.[39]

Es significativo mencionar que Renfrew (2008: 50-54) registra una arqueología contextual/holística que implica "un enfoque amplio e incluyente de la investigación arqueológica"; la que se articula a través de una serie de publicaciones firmadas por los arqueólogos norteamericanos Joyce Marcus y Kent Flannery desde la década de los setenta: supone la investigación integral de todos los aspectos de las sociedades humanas, desde las relaciones ecológicas y la economía, a la organización social y política, el arte y la

[39] Estos ejes designan un marco metodológico y procedimental (para la consecución de nuestros objetivos), los cuales a su vez se acotan y definen en torno a su origen en la práctica y la pesquisa historiográfica y se enmarcan en diferentes tradiciones o enfoques arqueológicos; quiero decir que si bien en una mirada/posición canónica de la arqueología esta articulación resultaría inconstantemente ecléctica, su configuración histórica e historiográfica (en la discusión disciplinar) los inscribe como problemas situados y fundamentados en el pensamiento arqueológico.

ideología.[40]

Este enfoque se presentó en uno de los capítulos de la obra "The Early Mesoamerican Village", editada por Flannery (1976): en dicha obra los arqueólogos procesuales exploraban nuevas técnicas de análisis estadístico y espacial con datos procedentes de aldeas mesoamericanas del periodo formativo (1500 a.C. A 100 d.C.); en sí mismo, este volumen —que englobaba análisis a nivel del núcleo familiar, comunitario y regional y que cubría aspectos que iban desde la agricultura a lo ritual— "sirvió como paradigma de enfoque holístico". En este sentido, la relación de la arqueología contextual de Flannery "sirvió, por otro lado para formular una perspectiva rigurosa y sistemática de la interpretación de los materiales excavados" (*ibid*:53).[41]

No obstante la precisión del planteamiento y los modos de operar de mayor tratabilidad, legibilidad y comprensión que la perspectiva de Hodder, el creciente reconocimiento de una complejidad fenoménica, implica simultáneamente una complejidad tanto de problemas, como de su confrontación; aunado a esto, las tentativas de expandir desde los planos procedimental y metodológico a uno de orden

---

[40] La teoría y método de esta arqueología afirma Renfrew (2008) "resultan especialmente adecuados para los arqueólogos *antropológicos*, sobre todo para aquellos interesados en las sociedades complejas (como la olmeca, maya, la moche o la inca) que ofrecen un registro arqueológico especialmente rico" (ibíd.: 51); además es un modelo de investigación amplio, que se ocupa de múltiples fenómenos y de sus relaciones, por lo que también engloba distintas metodologías y fuentes, "que incluyen la etnografía, la etnohistoria y la arqueología contextual".

[41] Como preámbulo a esta primera línea conceptual, en un análisis contextual el investigador ha de preguntarse acerca del contexto de un artefacto (por ejemplo, su localización dentro del yacimiento y sus relaciones con otros artefactos), con el objetivo de inferir la naturaleza del comportamiento o la acción humana que llevó al artefacto a dicha localización. La arqueología contextual por tanto, no se ocupa exclusivamente de los artefactos, sino de las asociaciones existentes entre ellos; y en un sentido de mayor amplitud, esta arqueología nos permite indagar en la organización social y en las diferencias de estatus. "Si los objetos poco frecuentes y valiosos aparecen concentrados en unas pocas viviendas, esto significa que las mismas posiblemente pertenecieran a la élites, que emplearían dichos objetos como símbolo de estatus o posición social" (ibid). El principio aplicado en este caso es que el contexto en el que se halle un artefacto puede servir para aclarar su función y la información que contenía para los miembros de una determinada sociedad: si estuviéramos interesados en el ritual por ejemplo, una pregunta sería "…cuál era la información que se intentaba transmitir con ese artefacto?" (Flannery, 1976: 333); así, los artefactos utilizados en el ritual y que hayan permanecido en contextos rituales, bien depositados en forma de ofrendas o arrojados en montones de residuos, pueden indicarnos el lugar en que se celebran estos rituales, quiénes participaban en ellos y con qué frecuencia se repetían.

teórico/contextual, conduce a nuevas preguntas y delimitaciones necesarias.

De este modo, considero necesario definir de forma original la dimensión contextual en arqueología a partir de abrevar en nociones de diferentes enfoques distintos a los citados de forma general.

Una mínima imagen desde esta contextualidad

Un ejemplo del sentido y uso testimonial así como persuasivo de la imagen fotográfica basado en un proyecto o investigación modélico es el trabajo mancionado de Kent Flannery en Oaxaca porque el tratamiento dado al material visual/fotográfico presenta una estructura —aparentemente común a las más importantes del momento— correspondiente al menos a tres escalas, al menos visuales; además se establecerse en el contexto de la arqueología en Mesoamérica:

en el capítulo 2 “Analysys on the household level” del texto "The early mesoamerican house", Flannery presenta cuatro fotografías (Flannery, 1976: 17,18) en las que podemos apreciar

- el área del piso de una casa en Tierras Largas, Oaxaca, antes del proceso de excavación, donde se observan en el centro trabajadores, además de subrayar la presencia de material orgánico al centro de dicho espacio
- “escombros” deposicionados sobre el piso de la Casa 1 en Tierras largas descubiertos durante la excavación
- mitad sur de la Casa 13 en San Miguel Mogote, Oaxaca mostrando un patrón de múltiples postes pequeños
- fragmentos de barro quemado procedentes de casas del formativo temprano en Oaxaca

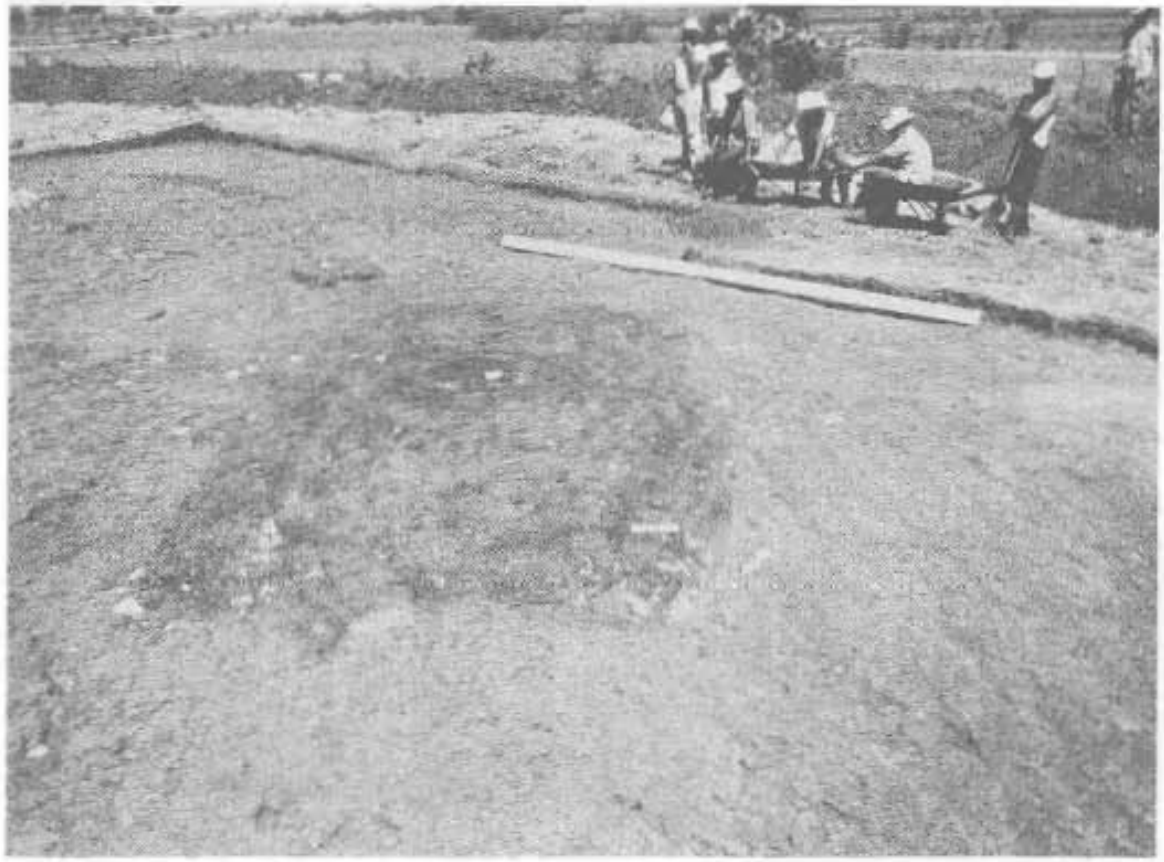


Figure 2.1 House 1 in Area A at Tierras Largas, Oaxaca, before excavation. The floor area appears as a rectangle of dark organic debris in the center of the photograph.

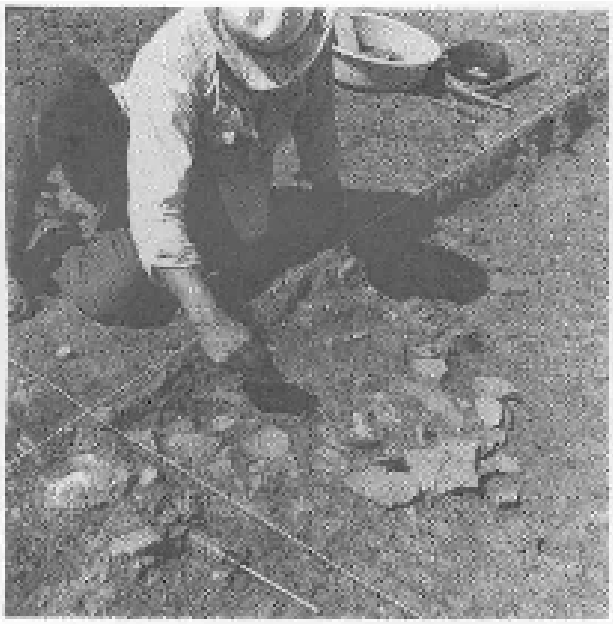


Figure 2.2 Debris left *in situ* on floor of House 1 in Area A at Tierras Largas, being uncovered during the course of excavation.

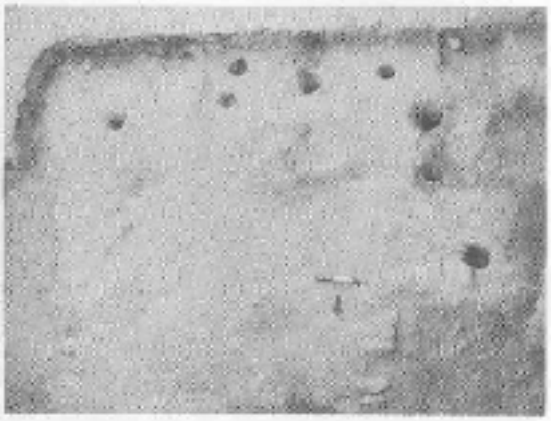


Figure 2.3 South half of House 13 at San José Mogote, Oaxaca, showing pattern of multiple small posts, and doorway area framed by stones (lower right). [Excavation: J. Marcus]

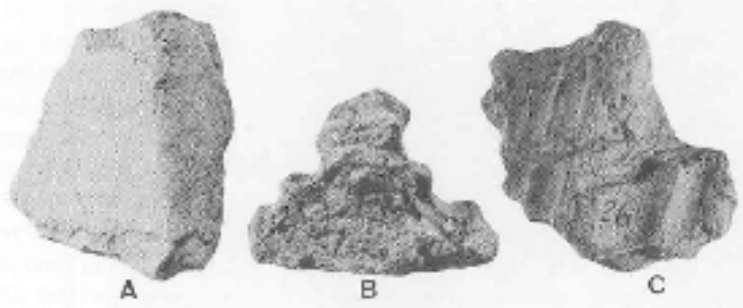


Figure 2.4 Fragments of burnt daub from Early Formative houses in Oaxaca. (A), plastered corner fragment; (B) cross-section of fragment showing impressions of canes lashed together in bundles; (C) fragment showing impressions from rope tied around upright post.

La mostración de la imagen fotográfica no implica una formalización de lo visual como instancia interpretativa, no obstante, observo una intencionalidad de registrar y representar al menos cuatro elementos de un proceso: una vista formal del yacimiento, una escena de trabajo en donde se presenta un rasgo del contexto, así como una serie de marcas de posibles postes y por último un conjunto de material cerámico ya descontextualizado; esto es, un esbozo de una secuencia (yacimiento-trabajo-huellas) que daría cuenta de un proceso sino completo, al menos con mínima información de la excavación.

Las tomas un tanto cerradas posibilitan ver por lo menos a varios trabajadores y quizá a Flannery no necesariamente posando. Lo que en términos generales puede dimensionar el espacio (y/o yacimiento) en correspondencia con el cuerpo humano.

En otro sentido, la selección de estas imágenes de entre un amplio registro seguramente realizado, deja ver la intención de los editores/autores de persuadir al lector en primer lugar, del estar físicamente en el lugar involucrados en el hallazgo, de que las excavaciones develan o revelan rastros y restos de construcciones o cosas pretéritas y por último, de la procedencia de artefactos y materiales arqueológicos; es decir, han sido deslocalizados del contexto pero en relación visual con el yacimiento, se está enunciando que de éste se extrajeron.[42]

A diferencia del análisis antropológico-visual, estético y semiótico[43], en este caso una sola fotografía o imagen no puede dar cuenta o desplegar un proceso o la experiencia arqueológicos: en el caso del texto referido, al menos un correlato visual tanto de la investigación como de la narrativa, no podría sostenerse sin al menos una imagen del entorno físico y reticulado del yacimiento, una del yacimiento con varios estratos o capas removidos, del material o hallazgos *in situ*, del fin de la excavación y quizá del tapado de ésta: lo que tendría como resultado una imagen secuencial de un antes, durante y después de la excavación intensiva de un contexto determinado.

---

[42] La caracterización de las fotos mostradas resultaría problemática y además parcial; si bien contempla un fin testimonial y visual, representa en el texto una llana ilustración en un mar de texto escrito; evaluado a partir de una amplitud de consideraciones y una mirada simplificadora, considero que no hay interacción texto-imagen sino un uso instrumental de la fotografía, esto es, la imagen fotográfica como una forma de persuasión al lector para iluminar la explicación textual con mucho mayor jerarquía y fuerza que los demás elementos, mas no de modo argumentativo.

[43] Este tipo de *uso-análisis* (Hernández, 2006), aunque involucra necesariamente fines ilustrativos, en la fase de difusión, puede trascender este carácter. Como un análisis de segundo orden, se hace énfasis en la función pragmática de una imagen. En este sentido interesa su potencial comunicativo en términos socioculturales y significativos. Se refiere al análisis de la intencionalidad tanto del autor como del lector, es decir el proceso intersubjetivo y comunicativo. En este nivel de análisis entran también los aspectos técnicos de la producción de imágenes relativos a imprimirle ciertos matices a la estructura narrativa. Algunos ejemplos de este tipo son cualquier análisis semiótico de fotografías, filmes, televisión, Internet, etc. Específicamente podríamos ubicar los trabajos que se elaboran en la denominada semiótica visual.

Lo contextual en arqueología

Si bien no es mi objetivo hacer un análisis a esta arqueología contextual, establezco de forma general algunas precisiones críticas al respecto para entonces reconocer una contradicción (que se presenta a mi investigación) en relación a la premisa contexto-texto e intentar resolverlo desde una definición critica de lo contextual en la arqueología.

Almudena Hernando (1992) sitúa esta corriente "liderada por Ian Hodder", como la más importante aplicación en Arqueología de la tradición estructuralista (cuyo principal exponente es Levi-Strauss), la cual defiende de manera esquemática que "la mente está regulada a nivel inconsciente, por una serie de estructuras que se manifiestan en las actividades conscientes y que, por tanto, quedarán reflejadas en las manifestaciones materiales". Así, los objetos arqueológicos se convierten en símbolos de las estructuras inconscientes de la mente, en otras palabras, "en significantes para un significado que se intenta conocer" (Hernando, 1992:23).[44]

Una de las afirmaciones que emulan esta premisa es:

> *La idea de que la cultura material es un texto de lectura existe en arqueología desde hace tiempo. Los arqueólogos suelen tratar los datos como un registro o como un lenguaje. La importancia de esta analogía aumenta cuando se quiere descubrir el contenido del significado del comportamiento del pasado (Hodder 1988:149)*

Al respecto, retomo tres observaciones críticas que significan en gran medida una desestabilización con respecto a la potencialidad interpretativa de dicha arqueología y en términos historiográficos alguna bifurcación[45]: en primer lugar está el problema de la

---

[44] Según Hernando Gonzalo, en la actualidad pueden diferenciarse tres enfoques derivados de esta misma base: la arqueología estructural propiamente dicha (cuyo más reconocido representante fue A. Leroi-Gourhan, la cognitiva y la simbólica.

[45] Ubicamos en ese momento de la crítica (principios de los noventa) una discusión relativamente temprana sobre la asunción dicotómica respecto a la definición, que a la actualidad se presenta como un punto al menos inicial del cual se han resuelto múltiples líneas o trayectorias; por ejemplo, la comprensión sistémica

relación teoría-práctica que en términos sintéticos nos refiere a una primera contradicción, su primera proposición de inconsistencia epistemológica: "evaluar en un mismo campo teórico una posición relativista de rechazo a la verdad y una aceptación de las condiciones históricas del presente —que curiosamente no se cuestionan— sobre el devenir de la Ciencia" (Ruiz, Chapa y Ruiz, 1992:26).[46]

De esta observación se desprende una segunda "inconsistencia teórica" que tiene que ver con el binomio *objeto-sujeto*: la consideración en torno a la imposibilidad de separación "del condicionante histórico del presente sobre el sujeto" como motivo de análisis o de crisis deviene en la Arqueología contextual, "en la base de su propuesta" (*ídem*,:13); esto es en términos generales la superación de dicha contradicción inclinándose o "decantándose" por uno de sus lados: el sujeto; que en la comprensión que se atribuye a Hodder y, (según Ruiz, Chapa y Ruiz) Michael Shanks y Christopher Tilley, tendría como derivación la irresolución de problemas —permaneciendo como arqueólogo— vulnerable y abierto, esto es, en los términos de la interpretación más no de la explicación, de forma tal que no se puede hablar de una Historia sino de una multiplicidad de historias: cada historiador, cada individuo es creador de su propia historia.

La tercer inconsistencia se refiere a la dicotomía *presente y pasado* que a consideración de Ruiz, Chapa y Ruiz (1992) es resuelta con "la superación del tiempo", a

---

o dialéctica de ambos conceptos, la resolución jerarquizante de unos sobre otro, una posible superación o incluso la desvalorización como problema o relación significativa. Respecto a las contradicciones observadas por Ruiz, Chapa y Ruiz, podemos notar posiblemente nociones propias de su corriente que en tono un tanto normativo o normativizante asumen como inherentes a la realidad, objetivas o verdaderas así mismo sus premisas.

[46] En términos de Ruiz, Chapa y Ruiz, uno, asumen la medición o alcance del instrumento teórico por su utilidad tal que a partir de esa situación no se podría llegar a verificar algún tipo de verdad y, dos, asumen en su perspectiva las condiciones sociales del presente ("y su indudable actuación") no sólo en la posición del investigador sino en el conjunto de la Arqueología —premisa que necesariamente es problemática y vigente puesto que por una parte, no puede haber duda alguna de que las condiciones materiales, económicas, culturales y políticas como sustrato societal de la o las arqueologías signa y marca la hechura de estas y, por otro lado parece normativo deslocalizar, recontextualizar o "higienizar" la práctica y producción arqueológicos, de fenómenos, hechos o procesos socio-culturales, por ejemplo desde políticas de turismo parimonial (que necesariamente implica una valorización a partir del profit por sobre la situación social local), hasta tensiones o conflictos histórico territoriales por las áreas, zonas, yacimientos, reservas, etc. de orden patrimonial—.

partir de la preponderancia de un "presente que todo lo impregna"; y que específicamente deviene para la arqueología contextual en un concepto de ciencia caracterizado por un rechazo a la verificación, al probabilismo, al falsacionismo popperiano, etc., tal que no existe una forma de determinar qué es lo científico e ideológico salvo en la práctica y "supone, de hecho, un rechazo del conocimiento objetivo" (*ídem*, 1992:14).

Antes de continuar podemos entre leer en las anteriores observaciones una concepción caracterizada por una forma de bipartición elemental o dicotómica respecto a varios problemas relativos al tiempo-espacio[47].

Al igual que este problema[48], la cuestión de espacialidad también requiere de una reflexión: la sugerencia critica de "lo isométrico" (Trigger, 1989:351), resulta de gran problematicidad en el sentido de que la base de la imaginación y/o modelación arqueológica se muestra necesariamente codificada y de alguna forma —igualmente sin

[47] Tanto en las premisas o razonamientos así como en las críticas a la arqueología contextual no se hacen observaciones en torno a los modos de razonamiento y del cómo se están representando y visualizando los modelos, diagramas, arquetipos, maquetas o simplemente ejemplos mostrativos o demostrativos. No se cuestiona o duda acerca de que la aproximación o aproximaciones están mediados por procedimientos y razonamientos unidimensionales o bidimensionales enraizados y emanados a su vez de conceptos altamente racionalizados —si bien el concepto puede referirnos a imágenes mentales para comprender o sintetizar una experiencia, ello no implica que las imágenes o planos sean necesariamente no unidimensionales— como producto de ejercicios de traducción y conversión reiterativa de experiencias perceptuales, visuales, auditivas, olfativas, etc. a planos unidimensionales de orden descriptivos, específicamente a un plano en el que por definición se degrada, descompone y deconstruye la cualidad, matiz, forma, sensación y principalmente el movimiento de algún cuerpo, objeto, situación o conjunto determinado.

[48] En el origen etimológico de la palabra Contexto, se establece entre otros una analogía entre *contextus* y texto; posiblemente por alguna otra via Ian Hodder establece y funda una relación casi inseparable entre ambos conceptos, expandiendo de alguna forma la analogía a dimensiones que ni el mismo delimita, esto es, dando por hecho que en un grado de relación de dos o más artefactos, un yacimiento, un evento deposicional o posdeposicional, un conjunto de eventos o yacimientos o el mismo registro arqueológico (sin especificar o determinar sus límites espacio-temporales) serían sujetos de una lectura textual; imposibilidad que resulta en primer lugar de redefinir el contenido de contexto y en segundo lugar por la contradicción que implica la pretendida proyección interpretativa de un entramado contemporáneo hacia un pasado histórico, del cual no podemos verificar sino únicamente expandir la analogía; los procedimientos de leer (interpretar) de uno y otro no son los mismos y según los resultados, ni siquiera se pueden hacer similitudes pues en el caso del texto literario, de la obra estética como tal, ésta puede tener tantas interpretaciones como lectores ya que cada lectura supone una relación contingente, en la que el método consiste, en que no hay método.

,

explicitar y fuertemente interiorizada— inherente al orden textual y en menor medida al lingüístico, con un carácter bidimensional o perteneciente a un sólo plano, por decirlo de alguna forma a un orden aritmético y no a uno geométrico.[49]

En correspondencia a esta lógica, la perspectiva lineal (Molina, 2005) es en la que se enmarcan los modelos visuales de la fotografía en arqueología —y posiblemente en la mayoría de las disciplinas científicas que hacen uso de ésta[50]— y define las interrelaciones entre visión, observación, realidad, representación, fotografía en torno a una linealidad; lo cual no determina las calidades o limitantes de nuestra forma de reconocimiento y razonamiento visual y perceptual como arqueólogos, por el contrario, este reconocimiento pretende amplificar la riqueza inconmensurable que la perspectiva arqueológica puede aportar al conocimiento y pensamiento visual—; me refiero a tres nociones necesariamente no estructuradas que pueden ayudar a esclarecer esta observación.

Por una parte, la visión ha evolucionado para interpretar problemas mal planteados[51] agregando premisas, estableciendo suposiciones sobre cómo es el mundo (Reynoso, 2008); en otro sentido, sabemos por Hans Blumemberg (1992, 2000, 2003) que la racionalidad científica se basa en metáforas y que el significado de los conceptos teóricos básicos posee, por lo tanto, un fundamento pictórico; además que, *grosso modo* la forma

---

[49] Estrictamente una forma de abstraer y visualizar coherente a este planteamiento, sería análoga a las operaciones aritméticas del tipo: "x" elemento en determinada relación de intercambio, igualdad, producto o suma, respecto a "y", "z" o "w" elementos; sin acceder a un orden dinámico del tipo, "x", "y," "z" puntos, planos, trayectorias o desplazamientos en un espacio en proyección, profundidad, contraposición, sobreposición o distancia respecto a otro punto o trayectoria; es decir en movimiento, cambio o transición constante. De alguna forma, sucesiones unilineales, a insertarlos en un espacio-tiempo determinado.

[50] Esta noción de "modelo visual" tiene que ver con ciertas estrategias de organización de la realidad en la representación y de condicionamiento de la percepción, en relación, por una parte, con el conocimiento, y por otra, con las convenciones. Al parecer los análisis y discusiones que plantea Molina (2005) parecen estar subrayando especialmente el lado convencional del modelo de la cámara oscura y cuestionando -a favor o en contra- su coherencia con un modelo epistemológico. Esta tendencia podría alejar la atención de un aspecto no menos importante: las cualidades del signo fotográfico. No las cualidades físicas, sino sus cualidades pragmáticas, a las que sí alude en algún momento Arlindo Machado (cfr. Molina, 2005).

[51] El antropólogo Carlos Reynoso plantea al respecto que cada percepción tiene un número indefinido de interpretaciones distintas y, que de algún modo el cerebro resuelve dichos problemas; la percepción de una forma no tiene una única solución, p. ej. una forma elíptica en la retina puede ser un óvalo visto de frente o un círculo de costado.

en cómo se modela el conocimiento (al menos podemos observarlo en antropología) tendría que ver con construcciones psicológicas y cognitivas como esquemas[52], *frames*[53] y *scripts* (Reynoso, 2008) conformando en parte el carácter contextual y constructivo de la comprensión —insuficiente sin una integración y complementación verbal.

Al respecto, uno de los mejores ejemplos sobre la articulación de estos conceptos en nuestra disciplina son los diagramas de flujo que representan el paso de materiales a través de contextos sociales (dinámicos) y su transformación o paso al registro arqueológico[54]; Schiffer (1980:84) subraya que estos modelos son simplificaciones de una realidad sumamente compleja y se refiere a "casos regulares" divergentes con estos modelos.

Simultáneamente y de forma paradójica reproduce unidimensionalmente el diagrama de contexto sistémico-contexto arqueológico y si bien no pretende o insinúa establecer una proposición sobre el orden u organización de una situación concreta y accesible a la percepción visual, trama un conjunto de proposiciones que implican un ejercicio de comprensión intertextual, intervisual y lingüística, quiero decir que establece un postulado general en donde se teje una posibilidad de visualizar o imaginar cómo pasa

---

[52] El análisis de estos prestan atención a rasgos lingüísticos y paralingüísticos tales como metpaforas, proverbios, pausas, transiciones conversacionales, etc. En busca de modelos mentales que motiven la acción.

[53] Es una estructura de datos que representa una situación estereotipada, como estar en un lugar determinado o ir a una actividad ya realizada; ante una nueva situación se selecciona de la memoria una estructura llamada *frame*, como marco de referencia a ser adaptado para que encaje con la realidad, cambiando detalles según sea necesario. El antropólogo Carlos Reynoso refiere que la representación de una imagen es en gran medida simbólica, que podemos resolver problemas espaciales manteniendo en la cabeza un análogo de una estructura tridimensional, pero si aún eso fuera posible seguiría en pie el problema para "el ojo de la mente" de construir a partir de una imagen en dos dimensiones un sólido hipotético de tres.

[54] Para visualizar la historia de vida de "cualquier elemento" y entender en términos conductuales la producción del registro arqueológico, Michael Schiffer crea un modelo de flujo -que tiene como antecedentes los trabajos de Lewis Binford (1968), K. C. Chang (1967) y Walter Taylor (1948)- donde describe los procesos constitutivos de ambos *contextos*; diferencia el flujo de los elementos duraderos y consumibles con base en actividades específicas.

un objeto de un uso determinado al registro, mediante la enunciación gráfico-textual[55].

Para resolver eficazmente la cuestión de si hay alternativas para visualizar y observar la contextualidad arqueológica y el contexto de forma dinámica es necesario esclarecer y redefinir conceptualmente el *contexto arqueológico*.

Contexto (y visualidad)

Al hablar de la alternativa de registrar fotográficamente esa relación, primero es necesario definir ¿qué es el contexto?, en el marco de lo materialmente visual. Extrañamente el Diccionario de la Real Academia Española en línea[56] no registra esta palabra; en consecuencia se hace la búsqueda "por aproximación", la cual resulta en estas definiciones:

> (Del lat. *contextus*).
>
> 1. m. Entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados.
>
> 2. m. Entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho.
>
> 3. m. p. us. Orden de composición o tejido de un discurso, de una narración, etc.
>
> 4. m. desus. Enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretejen.

---

[55] Respecto a esta situación exploré y problematice en mi trabajo de licenciatura (al momento de un ejercicio de excavación intensiva), planteando algunas interrogantes que se enfocan a precisar de forma general cómo nos enfrentamos visualmente a un yacimiento y cómo organizamos la información, experiencia y "datos" percibidos: quiero decir, por ejemplo, cómo comprendemos mentalmente de ese modelo la "obtención", "manufactura", "uso", "mantenimiento" y "desecho"; el cambio, la distribución espacial, la dislocación, etc., o, de forma general el sentido de cambio espacio/temporal y flujo. Es decir, qué proceso de razonamiento realizamos para traer al cerebro esos eventos, pregunta no del todo retórica porque no se trata de la decodificación de una fórmula o composición sino un ejercicio de condensación y estructuración de experiencias empíricas, observacionales, gestuales, visuales y táctiles, plasmadas en un modelo

[56] Ver, http://lema.rae.es/drae/?val=CONTEXTO

Se presentan dos opciones entre otras, utilizar la herramienta de “otros diccionarios” y precisar el significado de *contextus*.

En el *Diccionario panhispánico de dudas 2005, de la Real Academia Española*[57], encontramos:

> **contexto.** ‘Entorno lingüístico de una palabra, frase o fragmento considerados, del que depende muchas veces su sentido’: *«Hay palabras que adquieren nuevos sentidos por su aparición reiterada en un determinado contexto sintáctico:* suerte *pasó a significar ‘buena suerte’ en contextos como* Deséame suerte» (Pascual/Alcalde/Castro *Lengua* [Esp. 1997]); y, por extensión, ‘situación o conjunto de circunstancias en las que se sitúa algo’: *«En este contexto histórico y cinematográfico se ubica la película»* (LpzNavarro *Clásicos* [Chile 1996]). Debe evitarse su uso superfluo: *«Se trata* [...] *de continuar con el proceso de vertebración del sector agrario español para que aumente su peso específico en el contexto de la Comunidad Económica Europea»* (*Abc* [Esp.] 28.5.89). No es correcto su empleo como equivalente de *texto: La sentencia no se ajusta al contexto de la ley*.

Antes de referirnos a la palabra en lengua latina, registramos varias cuestiones, de los significados mencionados. Una constante es “entorno” principalmente lingüístico, narrativo y discursivo así como el físico con un menor grado de relevancia. Respecto a dichos “entornos” se plantea una relación de dependencia de palabras, fragmentos o un hecho. También se ubica como sinónimo de entorno la palabra situación y por último paradójicamente, se relaciona *orden/enredo* con *tejido* y *entretejido*.

Es relevante esta última relación donde *orden* y *enredo* se asocian con *tejido* y *unión* respectivamente, relación que tomando en cuenta las otras asociaciones nos da una idea de un “entorno” lingüístico y físico, orden o enredo, a los cuales se asocian por dependencia, unión o sentido, palabras, fragmentos, hechos y cosas.

La segunda opción arroja varios elementos, como "relación de dependencia" de fragmentos a un entorno, conjunto donde se sitúa “algo” y por último, "dos usos o formas incorrectas": como artículo de conexión o texto. Cabe señalar que en los *usos incorrectos*,

---

[57] Ver, http://buscon.rae.es/dpdI/SrvltConsulta?lema=contexto

“contexto” otorga sentido a las oraciones y quiebra la adjetivación del sinónimo como “incorrecto”, para darle una mayor amplitud a las oraciones; es decir produce connotaciones hacia diferentes contenidos y diferentes significados.

Paradójicamente estas últimas nociones de inexactitud –*uso superfluo e incorrecto*– abren semántica y lingüísticamente los entornos de explicación e interpretación de las oraciones, de modo análogo a como adquieren forma las asociaciones y relaciones en un “entorno” arqueológico donde, un grado mayor de complejidad y una mayor información/datos recolectados abre la posibilidad para un número mayor de interpretaciones, o la ampliación del marco interpretativo.

A la par, el valor de *orden/enredo* amplifica las formas de relación, es decir, a partir de esta contraposición también se considera *sentido* y *unión*.

El Nuevo diccionario etimológico Latín-Español y de las voces derivadas presenta este significado:

> contextus, -a, -um, *pp*. de contexo –te, *adv*., de modo bien encadenado.
> contextus, -us [contexo], *m*., nexo, enlace, trabazón, unión
> contextura, encadenamiento: in contextu operis, en el curso de la obra.

A partir de “encadenamiento”, las relaciones espaciales que la fotografía puede registrar pueden ser amplificadas, si bien el Contexto arqueológico tiene una historia y abordaje consolidado, la referencia visual puede relacionarse con este además de otras nociones contextuales objetivas y subjetivas, principalmente porque la producción fotográfica en dos y tres dimensiones está limitada como impronta y marca en un plano, no obstante al identificar relaciones de contraposición, del orden al enredo, “trabazón”, unión y contradicción puede generar otros sentidos.

Esto es, la identificación visual de planos a contraluz, interfacies, desencuadres, sombras, *fueras* de campo y ángulos diversos, al ser registrada en series fotográficas puede ser sistematizada y ordenada para obtener información de un panorama y rango escalar, por ejemplo la huella de una figurilla en una interfacies determinada, la posición de esa huella en la retícula trazada, la retícula respecto al yacimiento, el yacimiento respecto a la propiedad ejidal y, los desplazamientos de trabajadores respecto a la profundidad del

yacimiento.[58]

Otra referencia para esta investigación se encuentra en uno de los proyectos –blogs– del arqueólogo Michael Shanks en la Universidad de Stanford, en California EEUU, la *archaeopedia*[59] donde encontramos:

> ***context***
>
> *The physical context of archaeological finds has long been recognised as essential to archaeological explanation and interpretation. However, processual social archaeology has emphasised the systemic context of behaviour - the necessity of locating behaviour within functioning social wholes. More recently postprocessual material culture theory has considered it vital to refer the production, style, exchange and consumption of artifacts to wider contexts of social practice, social structures, symbolic codes and formal organising grammars. Such a position has taken influence from structuralism and poststructuralism. Hodder's contextual archaeology is to be mentioned here. The concept of context can profitably be connected with an interest in agency such as that found in structuration theory: the temporal and spatial settings of human practice are considered essential to its constitution, with place and temporality actively constructed through practice. Human agency is always and unavoidably situated. More generally, in the work of Shanks, Tilley and McGuire, the concept has been widened with a philosophy of relationality which examines the forms of connectedness found in human lifeworlds. The background to such philosophy is varied -from Hegelian Marxism and critical theory through to poststructuralism.*

No obstante se hace referencia a que la teoría de la cultura material postprocesual ha considerado de vital importancia referir "la producción, el estilo, el intercambio y el consumo de artefactos a contextos más amplios de práctica social", tanto el concepto como sus precisiones, reivindican la agenda del arqueólogo Hodder; de tal forma esta interpretación contextual seguirá sujeta a su constitución estructuralista.[60]

---

[58] Estas localizaciones registradas fotográficamente pueden relacionarse en diferentes rangos, desde diferentes ángulos, respecto a diferentes puntos de referencia geométrica por ejemplo; lo que implica es reconocer en las series fotográficas enfoques o focos significativos (Guha, 2014) para ser examinados, pero también para explicar visualmente un momento especifico de un proceso de trabajo e inferir sobre un contexto particular ya sea de trabajo o histórico-social.

[59] Metamedia en el nodo –espejo virtual en la red del laboratorio creado por Michael Shanks- donde se albergan alrededor de 8 blogs, uno de ellos es *archaeopedia* como "glosario de la imaginación arqueológica", donde a partir de "software social y colaborativo" se publican ensayos, y material visual y fotográfico. http://traumwerk.stanford.edu:3455/Archaeopaedia/10

[60] Además de reconocer al contexto físico de los hallazgos arqueológicos, esencial para la explicación e interpretación arqueológica, así como referirnos a los principios schifferianos (la localización conductual en el contexto sistémico), posiblemente como antecedentes de la perspectiva postprocesual, que refiere a

En este sentido se puede comprender que las alusiones constantes del arqueólogo Shanks al contexto y la acción de contextualizar (en referencia a la fotografía) están enmarcados en esta perspectiva puesto no hay explícitamente otra aproximación o definición al respecto. A este respecto se puede considerar la contextualidad como el entorno (circunstancias, formas y condicionantes) de un hallazgo o un evento estratigráfico y fundamentalmente como una representación, inasible, más bien decodificable.

La referencia al concepto de agencia, no es exclusiva de esta perspectiva, son distintas las genealogías y la comprensión que de esta se pueden reconocer; en este caso nos refiere a "la práctica humana" (sin considerar los objetos, artefactos, cosas, así como acciones y *movimientos* contemporáneos) y por otra parte se presenta asumiendo una afinidad o una asociación automática del lector a esta aserción.

A partir de una analogía entre los significados revisados y las referencias explícitamente arqueológicas, el contexto social en que se desarrolla o inscribe un hecho, un hallazgo o un discurso, el contexto de trabajo y los distintos entornos materiales de una excavación o yacimiento arqueológico, presentan una correspondencia y relación analíticas de carácter multidireccional e indisolubles.

Respecto a estas correlaciones, es necesario delimitar un espacio viable y posible de aprehender, por ello considero precisar otra escala menor, que contiene las relaciones visuales que hay entre el contexto del yacimiento arqueológico y el proceso de trabajo (perspectiva que se enmarca de igual manera a un tiempo y espacio determinado); lo que conlleva a acotar el contexto en torno a dos categorías: la fisicalidad del yacimiento y la corporeización que se articula en ella.

Específicamente respecto al grupo o categoría que sobre Contexto visual se refiere, Tomás Lloret (2003) registra:

---

contextos de práctica social, estructuras sociales, códigos simbólicos y la organización de gramáticas formales; en la segunda parte de esta definición que nos remite a la teoría de estructuración, hallamos la articulación de agencia: la configuración espacial y temporal de la practica humana son consideradas esenciales para su constitución, con un lugar y temporalidad activamente construidos a través de la práctica. “La agencia humana es siempre e inevitablemente situada”.

Un objeto puede resultar una cosa totalmente distinta según el entorno, el contexto situacional en el que se inserte. El contexto, por lo tanto, complementa la significación de la pieza que se analiza. Pero es inalcanzable a través del papel, en él no podemos contemplar "los reflejos brillantes del pavimento" ni tampoco "el contraste de las sombras causadas por las luces eléctricas". El contexto de los objetos es, por tanto, un concepto visual de relaciones con respecto a otros objetos, edificios, paisajes y situaciones cromáticas y luminosas, en el que de nuevo se muestra impotente la pluma para su descripción (ibid.:20).

En correspondencia a esta premisa se han de reconocer tanto las relaciones generales entre el espacio social e histórico, los trabajos de investigación y las características del yacimiento (de orden analítico), así como los *movimientos* en una excavación (de orden empírico), visibles y aprehensibles por distintos medios técnicos.

Particularmente como objetos arqueológico-históricos, las fotografías adquieren un valor material e histórico en torno a su contexto tanto analítico como de visibilidad.

Múltiples imágenes de los pasados desde el presente histórico

Por qué la discusión en torno al contexto arqueológico, su raigambre (enunciado de forma indicial) y la crítica son significativas para esclarecer las formas en que la visualidad/visualización tiene o no una viabilidad como paradigma epistemológico (Martínez, 2012:21).

Si bien hay quien sigue/asume de forma superficial un supuesto debate entre dos modelos o perspectivas respecto a la categoría de contexto arqueológico (Patrick, 1985:33; Callahan, 1997) (el físico y el textual/simbólico)[61] —además de comprender algunas ideas

[61] A partir de la pregunta "¿Existe un registro arqueológico?" Linda Patrick sugirió una posible síntesis de las preocupaciones del procesualismo (concerniente a reconstruir y purificar de la distorsión de materiales existentes en la actualidad —y mostrar el pasado en condiciones naturales a las que la gente en el pasado tuvo que adaptarse), y del post-procesualismo (relativo a la interpretación del significado de los símbolos materiales del pasado). "La Arqueología contextual o Estructural dibuja inferencias más allá de los de la nueva arqueología, pasando de los "fenómenos materiales" a "los fenómenos mentales", analizando artefactos y el comportamiento en términos de códigos culturales específicos, y estudiando "estrategias simbólicas y sociales" para vivir en grupos y para hacer frente a la ambiente de maneras creativas" (Patrick 1985:56). Además Patrick sugirió que la metáfora omnipresente de un "registro" arqueológico —ya sea un registro fósil o un registro histórico o textual en realidad no puede ser preciso y se hace necesario un nuevo tropo/figura que refleje con mayor precisión de lo que se trata realmente la epistemología de la inferencia

en torno a este problema como argumentativamente secundarias—, los puntos ciegos, pliegues y entrecruzamientos que se entretejen como residuos o marcas de estas críticas (condensadas en torno a la temporalidad, las relaciones teoría/práctica y objeto/sujeto), presentan cualidades que por una parte expanden la discusión de la arqueología al dominio de la ciencia social e histórica y en segundo lugar, su exploración, entendimiento, ejercicio y praxis habilitan estrategias y técnicas para la confrontación creativa de problemas derivados en torno a la comprensión del contexto/registro arqueológico.

Uno de estos puntos lo presenta con precisión Tim Murray,

> *There is no shortage of points of fracture or dispute in contemporary theoretical archaeology. In the present context I want to focus on just a couple which I take to be fundamental. The first and most important of these is the relationship between present and past.*
> *It has long been understood that the past is different to the present, and this perception of difference is one of the spurs to the writing of history as well as to the practice of archaeology. Yet it has also long been recognized that differences between present and past are tempered by the fact that the past is in some way or another antecedent to the present. Consequently it has been argued that we are the inheritors of a rich and diverse past that in some way or another has helped shape the nature of the present itself. On the other hand there has been a similar recognition that the instruments we use to perceive the present also structure our perception of the past. This has prompted us to consider the following question: is the past thus created by the present, or does it have the power to turn the tables on the present and force a reconsideration of those instruments of perception?* (Murray, 2013:23)

A lo cual propone que, el "supuesto metodológico de que la forma más efectiva de hacer el pasado prehistórico [histórico] inteligible, de saturar sus fenómenos con significado y valor, ha sido la de escribir la historia del pasado en términos de los conceptos, categorías, y las preocupaciones del presente". En este sentido "un pasado inteligible es críticamente dependiente de un presente inteligible" (*ibid*:23).

---

arqueológica. A partir de la discusión en el primer capítulo de "Tendencias actuales en la teoría arqueológica" (Callahan, 1997) se esclarece que el enfoque dicotómico (material vs textual) implica una contradicción al enunciar y diferenciar estas dos "perspectivas" puesto que tanto la propuesta de Hodder, así como la de Binford y Schiffer (entre otras) asumen la existencia de un espacio/campo/fundamento material como sustrato para ulteriores inferencias, modelos y estrategias de investigación, quiero decir, la premisa de una raíz contexto-material.

De aquí, es significativo que no hay una traslación o transpolación (de sentidos y valores) ni tampoco se asume ni problematiza con un sentido de subjetividad o subjetivismo — implícitamente no se presume la posibilidad de conocer el pasado tal como fue ni tampoco de un observador individual subyacente.

Más bien se trata de forma explícita y abierta de cómo nos enfrentamos conceptual y metodológicamente a un problema del presente, quiero decir, cuál es la lectura y comprensión apropiada sobre el presente y, qué conceptos, categorías y métodos, así como instrumentos de percepción tenemos para ello y entonces validarlos como base para conocer el pasado (*ibid:23*); lo que en términos de Murray implica es, si hay más de un presente (perspectivas) debe haber más de un pasado: de este modo, las teorías que ayudan a hacer el presente inteligible también impregnan las observaciones de afirmaciones de nuestros enfoques hacia el pasado.

Además, reconocer que los pasados construidos se utilizan para apoyar la validez de los enfoques para el presente, "no es de extrañar que los profesionales y los consumidores de la historia, la antropología y la arqueología han tenido dudas acerca de si la conveniencia de estos pasados y presentes alternativos puede evaluarse de forma fiable" de una manera que nos permita hacer juicios racionales e informados sobre ellos (*ibid:23*).

Esta sensación de incertidumbre aumenta por el reconocimiento de que las imágenes del pasado pueden (y lo hacen) tener un considerable impacto político en el presente.

Tal cuestión conlleva a otra forma de fractura o tensión: la evaluación de la teoría y la importancia de los datos empíricos[62]; sobre ello Murray (2013) plantea dos preguntas

[62] En general se pueden observar dos posturas en torno a las formas en que Murray (2013) enfoca el problema: por una parte hay quien asume que las orientaciones/teorías enunciadas por Murray son distantes de los fenómeno empíricos como para ser avaluadas por esos medios, luego entonces son inherentemente inseguras como base para el conocimiento; en segundo lugar existe la idea de que estos supuestos pueden ser evaluados en el campo teorético, de tal forma que se rechaza la idea en torno a que sólo de las observaciones empíricas se puede atribuir un valioso grado de seguridad: a pesar de ciertas

definitorias: ¿El pasado [histórico] tiene existencia fenoménica externa a los conceptos, categorías y metodologías que articulamos para construirlo? y ¿Es posible que los arqueólogos demuestren de manera convincente que nuestras reconstrucciones del pasado [histórico], o nuestras determinaciones sobre la naturaleza de la conducta humana durante la prehistoria [historia], son más que ficciones convencionales en el sentido de que son el producto y el soporte de nuestras estructuras de conocer el presente?

Capítulo 3

ENTRE LA *ARQUEOLOGÍA DE LOS MEDIOS* Y *LA MATERIALIDAD DE LAS COSAS*: LA FOTOGRAFÍA COMO DISPOSITIVO TÉCNICO PARA LA REFIGURACIÓN DE CONTEXTOS EN ARQUEOLOGÍA

La exploración de usos visuales y audiovisuales en arqueología, historia y cine documental, "es la de concebir los datos como fuentes objetivas, tal como se hacía en los inicios de la antropología visual", argumenta Rafael Hernández (2006): "...Aquí no hay una concepción coherente de los datos con la discusión epistemológica"; registra que por lo general, en estas tendencias falta explicitar una orientación epistemológica donde se tome en cuenta la discusión sobre la subjetividad y la reflexividad en la construcción de los datos visuales, que implica el posicionamiento y la intencionalidad del autor[63].

---

diferencia ambas posturas coinciden en la potencialidad del presente como estándar interpretativo e explicativo (qué de be ser conocido y cómo ese saber va a ser alcanzado).

[63] No existe una epistemología consistente que defina una claridad metodológica en la investigación social de lo visual. Desde la denominada antropología visual (p. ej. en Salazar 1997), se puede observar una tendencia que hace énfasis en la parte estética y artística de la producción de datos visuales: el análisis antropológico se confunde a veces con el de la crítica artística, donde toma poca importancia el aspecto epistemológico. En acuerdo con Hernandéz (2006), desde mi punto de vista no tanto por el impulso de los trabajos interdisciplinarios, donde dialogan por ejemplo los antropólogos con fotógrafos y cinematógrafos, sino por una forma de indefinición en los programas o líneas de trabajo.

Si bien Hernández (2006) registra que una propuesta que surge actualmente en la antropología visual es la elaboración de trabajos etnográficos, para la divulgación de resultados de investigación, con recursos exclusivamente visuales, —lo cual significa suplir el texto escrito con una presentación exclusivamente visual, el registro presentado (ver Sensory Etnography Lab: http://sel.fas.harvard.edu/) trae a consideración la posibilidad de aprender a pensar y valorar visualmente un proceso y/o fenómeno sin la necesidad de

Esta discusión inicial revela entre otros una paradoja respecto a “la esfera visual de la arqueología” (González, 2008): al menos en nuestro país, considero que la producción resultado de la práctica fotográfica y visual en la investigación y divulgación arqueológicos se halla en el tipo que Hernández, (2006) denomina uso-análisis “ilustrativo”[64] o desde otro punto de vista como “insignias visuales” (Goarke, 2002).

Simultáneamente en las últimas dos décadas, un nuevo horizonte teórico ha surgido dentro de los campos de la historia de los medios y de la teoría conocida como "arqueología de los medios de comunicación"; autores como Friedrich Kittler, Sigfried Zielinski y otros han cuestionado los métodos tradicionales de investigación sobre los medios de comunicación basados en premisas y argumentos teleológicos de la historia tecnológica y el progreso.

Hernández implica tanto la imagen visual (imagen fotográfica en nuestro caso) y el acto de producción visual, es decir el modo de producción de la obra visual (el acto fotográfico por ejemplo); guía su crítica hacia el terreno de lo de subjetivo y trastoca de alguna forma la trayectoria de pensamiento arqueológico contemporáneo (en fotografía) que se desplaza ya de una esfera representacional y entreteje su búsqueda hacia un horizonte teórico-visual basado en la materialidad visual, entre otros ejes.

A partir de esta premisa y discusión, este apartado da cuenta de una raigambre y sustrato (mínimos) de diferentes perspectivas visuales y fotográficas en arqueología; de cómo a partir de la observación cognitiva, de la memoria técnica y la

---

recurrir al discurso de la misma disciplina; quiero decir a la excesiva mediación/traducción textual o no, casi condescendiente de algunas perspectivas antropológico-visuales.

[64] Su grado de complejidad es mínimo, por lo mismo su grado de análisis también. Este tipo de trabajos está caracterizado por utilizar fuentes visuales únicamente para ilustrar, "casi en el sentido de decorar los textos" (Roca, 2004) que pueden ser de cualquier índole. La lectura que se hace en ellos de las imágenes es de primer orden. Los ejemplos más sencillos son los libros de texto, en donde las imágenes no son analizadas en sí, sino sólo referidas como argumento. Un caso en términos audiovisuales puede ser también el de los documentales donde la imagen no se utiliza para hablar de ella en sí, sino para acompañar un discurso en términos de soporte visual o audiovisual. La mayoría de documentales y todo tipo de informes que incluyen imágenes y filmes de cine pueden clasificarse dentro de este horizonte.
Tomando en cuenta que la imagen tiene potencialidades enormes para fines de difusión de trabajos de investigación, la mayoría de ellos aun la utilizan de forma ilustrativa, y como fuentes objetivas.

codificación/empirización de evidencias, se han realizado ejercicios de registro y registros como *visores* y reproductores del trabajo, interpretación y percepción arqueológicos[65]. Para ello doy cuenta de un conjunto de ejercicios realizados en diferentes latitudes, a través de los cuales podemos saber qué densidad y uso tiene la fotografía y por otra parte, observar un flujo o movimiento procesual-postprocesual, en donde difícilmente hay fronteras explicitas entre ambas perspectivas .

Huellas, fragmentos y agencia de los objetos: la memoria como código común

En el contexto post postprocesual, nuestra disciplina retoma exploraciones en torno a lo experiencial y lo cognitivo, después de más de una década de que se presentará en las ciencias sociales, con el objeto de esclarecer de manera compleja la interfaz entre la cognición y la cultura material (Guha, 2013).

Esta forma de búsqueda tiene raíz de forma significativa en "El libro de los pasajes" (Benjamin, 2005), "Arqueología del saber" (Focault, 1970), The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective (Appadurai, 1986) y en menor grado "De la gramatología" (Derrida, 1998); textos fundamentales para trazar una mínima genealogía de las nuevas tentativas en arqueología y específicamente respecto a la visualización, comprender los alcances, limites e imposibilidades teórico metodológicas.

Por su parte, Benjamin rompe con el sentido del tiempo y la historia lineales y

---

[65] Se parte de la premisa de que los medios de comunicación son cuestiones materiales; las materialidades de los medios y los instrumentos requieren ser preocupaciones esenciales de la fotografía y la arqueología - fotógrafos y arqueólogos necesitan hacer frente a la forma en que sus herramientas e instrumentos afectan lo que es, que están mirando. Las cámaras son los relojes para hacer imágenes que son las huellas del pasado. La propia fotografía, la pantalla del ordenador, negativos, el papel o la transparencia, es una parte integral y material de comprometerse con lo retratado. La cucharilla, la pala y el estudio de prospección arqueológicos esculpen el pasado en diferentes formas documentales que podamos comprender. (http://archaeography.com/photoblog/about.shtml)

progresivos que han sido abrevadero del discurso "civilizatorio"[66]; la impronta del filosofo berlinés no es la fragmentación como un bien en sí mismo, "ni la reducción del patrimonio cultural a una masa de escombros, sino, más bien, un desmenuzamiento de la historia en fragmentos que deberán reorganizarse en un nuevo todo cualitativo —una nueva constelación para iluminar el futuro" (Rollason, 2002).

A partir de esta obra, se re-interpreta desde la arqueología la imagen fotográfica y se sugieren conexiones por medio de la yuxtaposición documental y su "puesta en escena" (Esto sería su circulación y consumo por especialistas y público común). La idea aquí tiene que ver con configurar/montar a partir de imágenes/memorias pretéritas, *collages*, *foto-obras* y fotomontajes.[67]

Concretamente Shanks (2009), Russell & Cochrane, (2007), González-Ruibal (2013), etc. construyen analogías en donde específicamente el modo en que producimos la fotografía y el modo en que hacemos arqueología tiene un mismo ensamblaje mediado por la memoria y significativamente el sentido del tiempo es abordado de forma compleja, no lineal ni irreversible: en este caso el planteamiento general deviene en la problematización del concepto de tiempo histórico y la posibilidad de entender y analizar

---

[66] Dentro del horizonte geográfico e histórico del París de la segunda mitad del XIX, Benjamin se propuso una de las mayores aventuras intelectuales de la modernidad: reconocer el edificio de la sociedad burguesa mediante cada una de las partículas con que estaba construido. Todo detalle se había de sustraer de la abstracción para aspirar a una construcción teórica consciente y coherente. En ese despliegue analítico se encontraba el núcleo de la civilización y su base material, así como la posibilidad de fundamentar –una vez reconstruida conscientemente esa materialidad– la verdadera crítica de una época. "Se trata de una arqueología atípica que prescinde de la ruina, o se anticipa a ella, para entender y prefigurar su desmoronamiento". (Arroyo, 2006)
Los pasajes comerciales de la ciudad son el escaparate metafórico de un tiempo y una contundente señal de la apoteosis de una casta social y su ideología. En este universo dominado por la moda, el protagonismo de la masa, el espectáculo de la calle, la prensa, el surgimiento de las grandes vías de comunicación, el tedio, el coleccionismo, la prostitución, el teatro de revista y la fe ciega en el futuro, no hay sino un enorme amasijo de fragmentos, objetos y asuntos diversos que deberían ser articulados por la teoría para desentrañar el fondo universal-histórico de esa sociedad.

[67] Michael Shanks (2009) sugiere que "la emergencia de un nuevo significado depende de la percepción de inestabilidad, de conservar las energías de la interrupción y ruptura". La mostración de elementos yuxtapuestos y montados, distrae o interrumpe cierta ilusión sobre la imagen "pura" como tal. A partir de ello, se sugiere una nueva representación e interpretación: la interrupción, el corte y la yuxtaposición de los discursos como un conjunto inestable de los vínculos entre imágenes, palabras y conceptos y el mundo material, entre significantes y significados (Shanks, 2009).

la cultura material de forma fragmentaria y fragmentada: la visualización y fotografía sería la impronta del registro memorial, quizá de la observación histórica y la arqueológica.

Por otra parte, en su obra de 1969 [1970], "La arqueología del saber", Michel Foucault traza las bases de su método arqueológico, que nada tiene que ver con la hermenéutica o la interpretación puesto que la arqueología es, "meramente descriptiva" (Cornell, 1999a); "Este método estudia monumentos anónimos, y no documentos, es decir, busca las especificidades y no los orígenes. Tampoco se trata de estudiar sujetos creativos" (Foucault, 1970: 182-183).

La palabra clave en su obra es mudez: los objetos no hablan, no tienen voz propia, no se puede escuchar nada proveniente de ellos[68]. En resumen, el método arqueológico es, según Foucault, "un estudio de monumentos mudos, de huellas, de objetos que quedan del pasado y que han perdido su contexto" (Foucault, 1970: 15).

Propone cinco métodos no hermenéuticos (*ibíd.*: 209-211) para buscar patrones, tanto en el discurso textual lineal como en "las huellas materiales de la memoria", las cuales son aquí entendidas como estructuras.[69]; planteamiento que ha tenido un efecto

---

[68] No obstante, es posible sistematizar esta información, catalogarla, clasificarla o describirla. Sin entender su significado inmediato podemos llegar a entender su función social. Es decir, es posible apelar a otros métodos no hermenéuticos para describir relaciones sociales.

[69] 1. el isoformismo arqueológico o la búsqueda de elementos discursivos variables que se puedan explicar por un mismo grupo de reglas análogas. Por ejemplo, cuando diferentes términos invocan a una misma divinidad.

2. el modelo arqueológico o la búsqueda de reglas igualmente válidas en diferentes discursos. Por ejemplo, las bases del cristianismo son visibles en una gran serie de discursos, aparentemente muy diferentes entre sí.

3. la isotopía arqueológica o la búsqueda de diferentes tipos de monumentos (huellas) que pueden llegar a tener la misma posición en la estructura de diferentes "juegos de diferencia" (o language-games). Por ejemplo, un palacio real puede variar en su forma, pero cumple la misma función en una amplia serie de juegos de diferencia.

4. el desplazamiento arqueológico o la búsqueda de tipos de monumentos (huellas) que puedan llegar a tener diferentes posiciones en la estructura de diferentes"juegos de diferencia" (o language games). Por ejemplo, el palacio real de Versalles hoy cumple una función muy diferente a la intención original que motivó su construcción.

transformador en todas las disciplinas que se ocupan de la investigación histórica.

Foucault define su proyecto arqueológico[70] en yuxtaposición con la "historia convencional de la ideas". En particular, su forma de descripción arqueológica traza un agudo contraste con el pensamiento histórico tradicional en su rechazo a la búsqueda de los orígenes y lineal causalidad (Shapins, 2009:3).

En este sentido la responsabilidad del arqueólogo no es definir "los pensamientos, representaciones, imágenes, temas preocupaciones que se encuentran ocultos o revelados en los discursos; sino esos mismos discursos "(Foucault, 1970).

No obstante una retorica casi tautológica, algunas reinterpretaciones devienen en un abordaje que apunta a la intersección entre medios, arqueología y humanidades, sin hasta el momento presentar una elaboración aplicable y original.[71]

Un ejemplo que merece atención es *Media archaeology of place* (Shapins, 2009) que aborda la *excavación* de la imagen y sonidos mediados de lugares histórico-urbanos, que en relación al trabajo de visualización, registro visual, multimedia, fotografía y sonido presenta, como componente del Sensory Etnography Lab, desde mi punto de vista la apuesta visual de mayor potencialidad teórica, epistémica, estética y metodológica en la antropología actual.

En resumidas cuentas podemos trazar este enfoque hacia una arqueología del medio (de producción visual, intelectual, artística, social, etc.) como continente de

---

5. la correlación arqueológica o la búsqueda de monumentos estructuralmente subordinados a otros. Por ejemplo, un horno a gas siempre se encuentra dentro de un edificio.

[70] Foucault describe la arqueología como "nada más que una reescritura: eso es, en la forma preservada de la exterioridad, una transformación regulada de lo que contiene ya escrito. No es un retorno al secreto íntimo del origen; es la descripción sistemática de un objeto del discurso.". Una arqueología del conocimiento tiene menos que ver con las influencias históricas específicas, intercambios, la información transmitida, o con las comunicaciones, sino que tiene como objetivo "desplazar el nivel de ataque de análisis, a revelar lo que los hizo posibles. " Para Foucault, no hay tema universal sino en lugar de ello vectores de poder, articulados en una multiplicidad de formaciones discursivas en diferentes tiempos y lugares que restringen y determinan la acción y pensamiento humanos.

[71] Como lo hemos mencionado, media archaeology y digital humanities (Michael Shanks y Jeffrey Schnapp de los Laboratorios Humanities y Metamedia en Stanford), en donde la materialidad de las imágenes, máquinas, cámaras, etc., es abordada como objetos arqueológicos

relaciones sociales, de poder y culturales. A grandes rasgos, “la arqueología” *foucaultiana* define su operatoriedad como una metodología para cierto trabajo arqueológico, esto es, cómo plantear y por dónde guiar una línea de análisis denso: la visualidad y visualización (fotográfica, cinematográfica, digital, etc.) es un medio para dar cuenta empíricamente del constructo no necesariamente en transformación o movimiento sino posiblemente de forma sincrónica.

Respecto a Appadurai (1986), para algunos abordajes arqueológicos *grosso modo* deviene en una forma de reivindicación de un movimiento fuera del dualismo cartesiano de mente y materia, una nueva orientación de la investigación que espera a llevar a la conciencia el "hecho" de que la arqueología está en las cosas, y alienta a los arqueólogos a contemplar su "cargo", así como "respetuosamente a volver a las cosas” (Olsen, Shanks, Webmoor y Witmore 2012: 7); a través de los aspectos de las historias visuales de la arqueología, y el rendimiento de cuentas con fotografías y sus colecciones a las que se atribuyen significado arqueológico.[72]

Guha (2013) señala que con raras excepciones (p. ej., Baird 2011), la mayor parte de la investigación sobre la visualización dentro de la disciplina sigue siendo acotado dentro de las selecciones de "datos crudos" a la manera en que los medios visuales lo registran. Por lo tanto, el dicho “ver, por tanto, saber”, —que prometía la investigación anticuaria al habilitar medios para proteger historias relativamente objetivas sobre paisajes y objetos en lugar de la información de manuscritos históricos y otros textos—, rara vez se aprecia por los profesionales en su creación de la evidencia arqueológica.

Podemos acotar este abordaje como una relación materialidad-visualidad, quiero decir como la mostración y presencia material de un no pasado (Guha, 2013) (inexistente o

[72] Este potente planteamiento sobre la fotografía y el conocimiento arqueológico, relaciona las cuestiones de ontología sobre las que se fundan las creaciones de la visualidad, y que permiten una "sensación-afección" para el discurso arqueológico. En la exploración de la agencia de las fotografías como cosas, llama la atención la manera en que las nociones de evidencia arqueológica son arregladas (recompuestas) y constituidas; el modo en que dictan los cambios y transformaciones en los “terrenos” evidenciales o de prueba a través del tiempo.

absolutamente lejos de nuestro alcance) a través de la fotografía, así como el análisis de la historia de la disciplina y las transformaciones del uso de la evidencia arqueológica.

Antes de finalizar, puedo acotar los enfoques de la visualización en torno a tres ejes: los medios, la materialidad de las tecnologías y las imágenes, sus contenidos sujetos a excavarse arqueológicamente en términos *foucaultianos*, así como el análisis de sus huellas*;* el modo de funcionamiento de la memoria y el modo en que producimos la fotografía como una analogía para el modo de hacer arqueología en donde los fragmentos, las imágenes fotográficas y el acto fotográfico podrían ser el reflejo empírico de la observación en una temporalidad múltiple; y, una forma de materialidad visual sujeta a la captura fotográfica y la memoria de tiempos históricos, así como el desenvolvimiento de nuestra disciplina.

¿Cuál es el sentido clave que conecta las diferentes líneas y establece vasos comunicantes para la(s) arqueología(s)?, para decirlo de forma simplificada, las huellas y su búsqueda (Foucault, 1977), fragmentos materiales y temporales (Benjamin, 2005) y la trayectoria e historia de vida de las cosas (Guha, 2013), se presentan a la observación arqueológica y antropológica como memoria, ya sea como función, proceso, fenómeno o capacidad externalizada, cognitiva o evidencial.

Podemos decir que entre este cruce, un dispositivo para la aprehensión y registro de las cosas, las acciones, la trayectoria del trabajo y sobre la historia de la arqueología puede ser la memoria técnica, sin embargo su formalización es un trabajo pendiente.

Desde mi punto de vista las dos últimas líneas o vertientes, presentan elementos metodológicos que podrían trabajarse en un plano programático: la discusión de lo material —"la agencia de las cosas"— en una trayectoria temporal representa una plataforma teórica para demostrar que si es posible la aprehensión visual, gráfica y fotográfica de lo material a través del tiempo, no de la materialidad.

De forma general y con base en una comprensión parcial del concepto de *imagen dialéctica*, presento para finalizar esta sección un ejercicio con base en un trabajo del fotógrafo J.E. López.

La imagen dialéctica de Walter Benjamin, posibilidades para una temporalidad histórica y fragmentaria

Como lo registramos anteriormente *photowork*[73] o "foto-obra" tiene raíz en "la imagen dialéctica" de Walter Benjamin: ésta, nos dice Vargas (2012), toma forma lentamente, a medida que el proyecto sobre los pasajes de París ganaba espacio entre los trabajos de Benjamin y las anotaciones, citas y fragmentos se multiplicaban, para llenar interminables cuadernos de notas. El trabajo sobre ese material implicó la elaboración de un método y un modelo de conocimiento, al modo en el que el libro sobre el drama barroco alemán había requerido una reformulación de la teoría del lenguaje benjaminiano y un nueva envoltura que le fue proporcionada por la "teoría de las ideas" que Benjamin concibe *ad hoc* para acceder a la "Idea" y al "origen" del *Trauerspiel*.

Benjamin emplea el término "imagen dialéctica" por primera vez en 1929 en el marco de sus conversaciones con Adorno; pero recién en 1935 encuentra un uso programático en el proyecto de los pasajes, cuando Benjamin redacta un primer "*Exposé*" y propone hacer de la imagen dialéctica el método y medio de conocimiento que organice el material para la escritura de una historia originaria (*Ur-Geschichte*) del siglo XIX.

> *Quien se dispone a acercarse a su propio pasado enterrado debe comportarse como un hombre que excava. Sobre todo, no debe temer volver una y otra vez hacia uno y el mismo estado de cosas, esparcirlos, como uno esparce la tierra, revolverlos, como uno revuelve la tierra. Pues los "estados de cosas" no son más que capas, que sólo entregan aquello por lo que vale la pena la excavación a la investigación más cuidadosa. (...) Y es sabido que en las excavaciones es conveniente proceder de acuerdo a planes. Pero también es igualmente imprescindible la espátula cuidadosa, tanteando en el suelo oscuro. Y se engaña acerca de lo mejor aquél que solo hace inventario de lo hallado y no puede indicar en el suelo actual el lugar y la posición en el que se encontró lo viejo. Del mismo modo, los recuerdos verdaderos deben no tanto informar como indicar el lugar exacto en el que el investigador se apoderó de ellos. En estricto sentido épico y rapsódico, un verdadero recuerdo debe poder dar por este motivo al mismo tiempo una imagen de aquel que recuerda, igual que un buen arqueólogo debe presentar un informe no sólo de los*

[73] Se puede considerar como elemento efectivo de persuasión entre un conjunto de recursos, más no como la fotografía sustituta de un pasado y futuro, de una temporalidad que la hace sensible; persuasión como metáfora para otro sentido de la observación e interpretación arqueológica, en tanto presentación y formulación de la foto-obra o foto-trabajo como posibilidad para un razonamiento a partir de desdoblamientos espaciales, temporalidades fragmentadas, sin correspondencia o proporcionalidad, irreductibles.

> *estratos de los que provienen los objetos encontrados, sino, sobre todo, de aquellos que tuvieron que ser atravesados antes* (Benjamin, 2005:GS, IV, 1)

En este fragmento, ofrece una *imagen* de la *excavación* del pasado en la que el arqueólogo, busca esos "estados de cosas" (*Sachverhalte*) que "no son más que capas", estratos que pueden contener/desplegar recuerdos y refigurarlos. La rememoración (*Eingedenken*) aparece unida a la arqueología en la tesis de que el verdadero recuerdo se comporta menos de modo informativo, que señalando el lugar en el que el investigador obtuvo su presa. "Lo importante no es hacer un inventario del objeto encontrado o de lo recordado, sino poder mostrar el *lugar actual* en el que se conservó lo viejo" (Vargas, 2012) y todos los otros estratos y objetos que fueron empujados y removidos para ello.

La tarea de ahondar en el tiempo y el espacio tiene su punto de partida y llegada en el hoy, pues el recuerdo exhumado debe proporcionar "al mismo tiempo, una imagen de aquel que recuerda". En este sentido, el conocimiento de la historia es el conocimiento de nosotros mismos.

¿Cómo lo podemos comprender en términos de la arqueografía?

Referente a lo técnico puedo hacer una analogía con el curso de una excavación, por ejemplo al identificar y remover estratos, registramos posiciones relativas y damos cuenta de relaciones *ante quem* (y en mínima medida) *post quem*, sin necesariamente fechar o ubicar un intervalo o lapso específico.

De hecho, al trabajar en un yacimiento del cual incluso hemos establecido temporalidades generales o mejor dicho horizontes o periodos (como el caso del Pañhu, sitio donde realizamos varios ejercicios de registro), no tenemos los instrumentos o análisis precisos al momento para afirmar que un estrato o artefacto sea de tal o cual temporalidad[74]; conforme avanzamos sólo la relación sistemática y sistematizada de posiciones nos podría

[74] Recordemos específicamente que Edward C. Harris sostiene teórica y empíricamente que las relaciones cronológicas de un sitio determinado, deben establecerse a través del análisis de la información no estratigráfica (cf. Harris, 1991)

dar una temporalidad relativa —por ejemplo, elaborando matrix harris que de ninguna forma nos proporcionara fechas absolutas y difícilmente relativas; y mucho menos explicaciones.

Basado en Benjamin (*ibid*) considero que la conexión y correlación estratigráfica, el otorgar sentido a las secuencias, se basa en una operación de ilación y vinculación sensorial, visual, textual, verbal y gráfica entre fragmentos materiales, formas, colores, cosas, residuos y posiciones, que al darles un orden especifico resultan en una o varias *imágenes* con significados y sentidos bien determinados.

En este caso un ordenamiento secuencial y cronológico muestra eso, secuencias, rangos e intervalos *temporarios* que por sí solos no cobran sentido alguno: estrictamente un ordenamiento específico de este modo es ahistórico. No así, la conexión y despliegue (analítico) de conjuntos de atributos y características (de un fragmento especifico) a partir de una visualización contingente y primaria, que al correlacionarse con otros (fragmentos) podrían generar imágenes (fotos) como capsulas de tiempo/fragmentos, contenedoras de indicios y referencias históricas/arqueológicas (sobre cambios y hechos específicos, etcétera).

Discutir esto en términos mundanos, como registra E. Harris (1991,67), me lleva a una consideración arqueológica y a una de orden histórico: la idea de "flecha del tiempo" en arqueología, trata de la naturaleza contingente de las cosas en una dirección histórica e incluye los "ciclos de tiempo que son los procesos repetitivos y ahistóricos invariables pero que producen eventos históricos" (Harris, 1991:67). Para Harris, las unidades de estratificación arqueológica se traducen en los aspectos arqueológicos del ciclo del tiempo, puesto que todos los estratos están formados por los mismos procesos repetitivos, deposición o degradación, p. ej. una cala/zanja o un saqueo arqueológico.

En este sentido, la interpretación del contenido artefactual de un sitio daría cuenta de la particular dirección histórica que tuvo lugar, expresada en la secuencia de eventos y

la naturaleza o función del estrato, que constituyen una historia única, esto es, la "flecha del tiempo" (*ibid*).[75]

A este respecto Harris plantea una idea de la secuencia estratigráfica multilineal, la cual

> *…Tiene lugar cuando la posición de algunas de las unidades de estratificación de un yacimiento no pueden ser determinadas a partir de la superposición. Por tanto, la secuencia estratigráfica del yacimiento desarrolla líneas separadas de evolución encuadradas en un tiempo relativo. Estas líneas separadas pueden progresar como secuencias estratigráficas unilineales hasta que un acontecimiento estratigráfico posterior que venga a superponerse, por ejemplo, sobre varias de las secuencias, ponga término a esa evolución separada. Una secuencia estratigráfica multilineal se compone normalmente de una serie de secuencias unilineales, que no están unidas a otras por vínculos de superposición. Las relaciones cronológicas deben establecerse a través del análisis de la información no estratigráfica. Esto provoca la permutación de las secuencias multilineales en diferentes ordenaciones cronológicas (E. C. Harris 1991, 178).*

El concepto de multilinealidad, implica que ambas aserciones de historicidad no son contradictorias y a partir de su comprensión podemos afirmar que en la observación, exposición y emergencia es donde construimos el sentido (el cual no es ontológico ni orgánico).[76] Por ello, la contingente dirección (acumulativa) de la flecha del tiempo tiene una resonancia en el sentido del tiempo *benjaminiano* y viceversa.

---

[75] Subrayo que ambos conceptos pueden implicar dos sentidos de decurso o transcurso temporal diferentes y que en la aserción de historicidad mutua existen dos opciones posibles: corroborar una contradicción y no correspondencia entre estas o, interrogar el concepto de Harris con el objeto de robustecer la dimensión histórico arqueológico respecto al tiempo —lo cual considero más viable: ¿las secuencias tienen un carácter lineal, único y finito, quiero decir una cadena de eventos cronológicos resultaría en un hecho jerárquico y jerarquizante o pueden tener una calidad contingente, multilineal y (analíticamente) reversible, quizá como el carácter fragmentario del tiempo que plantea Benjamin?

[76] Ocurre que en la mayoría de las excavaciones extensivas como intensivas en todo momento nos enfrentamos a situaciones en donde se encuentran desconexiones irresolubles o cosas, artefactos y estratos absolutamente sin relación con otra(s) unidad(es) o secuencia estratigráfica. El cómo discernir la contemporaneidad y la secuencia en el tiempo de las actividades desarrolladas sobre una interfacies, se puede deducir haciendo uso reflexivo de los principios desarrollados por la teoría y metodología arqueológica. Pero el efecto de visualizar actividades de culturas y tiempos diferentes en una interfacie, no queda totalmente resuelto por estas herramientas metodológicas. Las permutaciones de los restos de estas actividades pueden enunciar, como en el caso de las secuencias multilineales, múltiples historias posibles, con diferentes tiempos, expresadas en la misma interfacie.

En términos de la Historia, no es algo inédito ni difícil de observar en los modos de hacer y escribir en torno a esta. La idea de "volver una y otra vez hacia uno y el mismo estado de cosas, esparcirlos, como uno esparce la tierra, revolverlos, como uno revuelve la tierra" supone no una posibilidad de reversibilidad del tiempo sino de, afectar e intervenir en este caso una imagen, un recuerdo y construir desde ese pasado sentidos y líneas al presente[77], con un enfoque definido: una rememorización, la redención y reivindicación (Toscano, 2014) a contrapelo de quienes definen o definieron autorizadamente el sentido de la historia.

Leer el tiempo, capturar el tiempo: la imagen/estrato

Llegados a este punto una tentativa es operativizar el concepto en términos de cómo vamos a relacionar el acto y la imagen fotográficos y cuál es mi encuadre para circular entre un instante capturado y su observación en el presente, lo cual nos sitúa en el plano de lo programático, esto es, hacer y pensar la foto, fotografiar la escena y enfrentarme a las imágenes. *Ir* al instante y recuperarlo.

El resultado es la posibilidad de *capturar* fragmentos espacio/temporales como estratos del espacio arqueológico, con diferentes dimensiones y calidades (p. ej. el instante de intervención sobre un artefacto, cambios en las formas, condiciones del material al liberarse, etc.), esto es: la organización y delimitación visual y arqueológica del espacio a trabajar/excavar, así como su encuadre y jerarquización dentro de una excavación extensiva (p.ej. una cala de sondeo), comprende la partición y subdivisión apriorística de un pedazo de realidad material y concreta, por lo tanto, de la observación (técnica); en este sentido la imagen soporta bidimensionalmente ese extracto del tiempo/espacio, instantáneo. Es el referente físico, material y visual de un estrato

[77] Califico como paradójico puesto que las escuelas canonícas tanto en arqueología e historia demandan y reclaman una cientificidad y objetividad que implica la separación irreconciliable objeto-sujeto; y en términos de su forma de confeccionar la historia direccionan tanto los cursos de acción como los horizontes de sus pesquisas. Por otra parte puedo decir que lo que plantea Benjamin es hacer explicito, metódico y formal, la reivindicación o significación histórica de hechos y procesos aparentemente con otras transformaciones.

contextual[78]. Es un estrato contextual. Un estrato del contexto del contexto arqueológico, i.e. puede enunciarse la *imagen/estrato*, que en el desarrollo de una investigación intensiva implica registrar visualmente un microcontexto o un conjunto mínimo de relaciones contextuales, de interés particular.

Así también en términos empíricos y artefactuales en la superficie bidimensional de la foto se va a grabar/fijar la imagen de ese estrato espacio/tiempo, esto es la foto contiene por contigüidad y materialmente ese estrato y los que se vayan o no formando con el paso del tiempo. —Posteriormente habrá de considerarse un índice del registro visual y de un momento determinado (por ejemplo la excavación de la máscara/ofrenda)

Como ejemplo, estas imagenes del fotografo mexicano Jesús Eduardo López de la revista National Geographic referentes a una excavación de contextos funerarios (del Formativo o Preclásico temprano) dirigida por el arqueólogo de la Universidad de Guadalajara Joseph Mountoy, en el Valle de Mascota (estado de Jalisco), son parte de un ejercicio en donde hay un dialogo entre la observación arqueológica y la fotografía documental; si bien puede tratarse un ejercicio de fotoperiodismo, la experiencia de J.E. López en el trabajo de registro foto arqueológico, situa sus imágenes (o al menos varias de ellas) en un caracter que puedo determinar como fuente visual o fuentes visuales.

---

[78] Edward Harris (1991) refiere respecto a los depósitos como unidades de estratificación, que pueden presentarse en forma de material acumulado horizontalmente o depositados sucesivamente, elementos que cortan los estratos —p. ej. fosas— y, elementos compuestos por construcciones alrededor de las cuales se han seguido formando más estratos —p. ej. muros—; esto es respectivamente, estratos análogos al concepto geológico —que en nuestra disciplina serán diferenciados entre los naturales y los antrópicos—, interfacies y estratos verticales. Lo cual nos refiere entre otras cosas a saber que los estratos pueden tener una caracterización artefactual, es decir, como depósitos uno de sus atributos es masa y volumen, son cosas, están constituidos por materia. En este sentido no podemos definir ni atribuir respecto al espacio real -en al menos tres dimensiones- que esté "formado" en depósitos, lechos o lenticulas horizontales, es decir, si bien todo espacio se define por una forma y un contenido material —tanto la estática como la dinámica envuelta en el primero tienen una fisicalidad—, no hay forma de seccionar de tal forma el espacio real.
Siguiendo a Harris podemos afirmar que la estratificación es un estado de superposición, en términos estrictos se trata de acumulación, acumulaciones tanto horizontales como verticales, que en términos de la física se superposicionan en el espacio/tiempo y en términos analíticos, en un espacio vectorial estarían acumulándose en los ejes del espacio, del tiempo y de la materia sin tener un orden horizontal o geométrico sino cualitativo. Esto es estratos como acumulación de tiempo y materia en el espacio dado.

Especificamente, estos dos conjuntos de imágenes denotan una perspectiva contextual, diacrónica y objetiva, que considera de forma más que importante, los trabajos y proceso de excavación así como las posiciones relativas originales e inmediatas a la emergencia o liberación arqueológica de los materiales contenidos en las tumbas; por otra parte, *siguen* en tiempo real los pasos y procedimientos de los trabajadores y *capturan* instantes paralelos y simultaneos al momento del o los hallazgos y la mostración de material especifico (jade y cerámica).

Las conexiones y enunciación que hago respecto tanto de las imagenes como de J.E. López con respecto a las *imágenes-estrato* no es una pretensión o antojo infundados: el fotografo de NatGeo refiere que le es importante registrar "lo que está pasando alrededor del momento exacto del descubrimiento" esto es registrar las expresiones de los arqueologos pero también "irse abriendo, desde el trabajo especifico hacia el entorno, el rededor, es decir el espacio en donde se encuentra la ofrenda, el entiero, etc., "y verlo desde el punto de vista geográfico, ver el medio en donde se está llevando a cabo, para que lo que se está descubriendo tenga más sentido", porque también "tiene que ver con el punto de vista del momento histórico"[79].

Lo anterior, en términos de la experiencia de J.E. López se relaciona, por ejemplo cuando el estaba haciendo fotografías en Nefertari, Egipto (en el contexto de la Guerra del Golfo Pérsico, 1990):

> *...mi documento fue escribir qué era lo que estabamos haciendo, a parte de lo que estaba retratando. Y lo que estaba retratando estaba en función de lo que estaba pasando conmigo, lo que estaba pensando, lo que estaba pasando en Irak y, qué es lo que estaba pasando en el mundo en sí; yo creo que es muy importante tener esa idea desde el punto de vista geografico para poder equilibrar el tiempo y ver que lo que estamos haciendo tiene que ver con, mil años, quinientos años, ochocientos años hacia el pasado y poderlo poner en perspectiva. Pero también es muy*

[79] López, Jesús. Entrevista realizada el 27 de marzo de 2014 en la Ciudad de México. Entrevistador: Canek Huerta Martínez

importante saber en dónde es, porque cuando esta información trasciende va a quedar incompleto, falta de información desde el punto de vista gráfico si no tenemos más elementos que nos acompañen o nos den la idea de dónde está ocurriendo[80].

Estas porpiedades y lineas de visibilidad generales[81], hacen posible literal y objetivamente la captura de momentos e instantes especificos de una realidad correspondiente a este espacio, tiempo y contexto, esto es, contienen fisicamente en sus planos bidimensionales (por lo menos) fragmentos y extractos espacio/temporales de los trabajos de excavción los que a su vez contienen memorias y hechos sepultos (si bien en términos facticos han sido excavados, estamos ante la liberación de cosas, objetos y artefactos con historias y trayectorias propios in-visibles empiricamente); de tal forma que vamos a enfrentarlas anliticamente como *imágenes-estratos*.

Propongo dos modos de trabajarlo, de forma inicial: estas tres fotos contienen un fragmento de un contexto funerario y sus respectivas caracterisitcas/relaciones estratigráficas, fisicas y visuales; en las dos primeras imágenes podemos ver un entierro primario de un individuo en posición decubito frontal extendido, al cual se hallan asocioados seis artefactos de cerámica, que aparentemente fueron depositados en el mismo evento (al menos se hallan en la misma unidad estratigráfica).

---

[80] Para esta investigación realice una entrevista a profundidad (de las que presento extractos), así como dos reuniones de trabajo en las cuales realizamos un breve recuento de diferentes tipos o estilos de fotografía en contextos arqueológicos realizados por la revista NatGeo además de la producción inmersa en torno a los registros. De igual forma J.E. López me ha permitido trabajar con veintisiete fotografías inéditas de su autoría y pertenecientes a su archivo personal, de las cuales presento seis como ejemplos significativos.

[81] No existe un salto o alguna conexión anacrónica entre lo que formalmente se pudiera tratar del contexto y la intencionalidad del fotógrafo en torno a la producción de la imagen y lo que su imagen fotográfica captura: la decisión de ejemplificar así como argumentar con base en los trabajos de Jesús Eduardo tiene que ver con su experiencia de veinticinco años como investigador y fotógrafo de dicha revista y en términos personales desde la realización de mi investigación de tesis en la ENAH (2010) en la que constato su trabajo con una calidad y orden que yo califico como contextual. En términos de la apreciación y critica fotográfica pueden revisarse trabajos significativos respecto a contextos antropológicos (Papúa Nueva Guinea, Indonesia, la tumba de la reina Nefertari en Lúxor, Egipto, las excavaciones en el centro de la Pirámide de la Luna en Teotihuacán, así como las del Templo Mayor en la ciudad de México, entre otros), en los cuales es posible pensar visualmente así como desplegar una serie significativa de consideraciones en torno a la imagen y su contexto interno así como histórico y social.

Si bien la primer foto denota con mayor fuerza visual la textura y condición de proximidad, superposición y conexión entre la cerámica y los restos, así como las formas y rasgos de las piezas, la segunda nos va a mostrar las posiciones relativas del feretro respecto a la cerámica y a su propia matriz: las dos, además de implicar diferentes encuadres y perspectivas, se tratan de dos momentos y "cortes" diferentes. Por lo menos su temporalidad es distinta y de forma resumida nos van mostrando la preparación del contexto (de salto en salto) para liberar y registrar el entierro.

La tercer foto contiene las dos primeras imagenes y ademas (sobre lo que sería el yacimiento y "corte" arqueológicos) la escena que denota la excavación del entierro. Si bien la tercer foto pudiera relacionarse con una imagen o mirada subjetiva, esta última está deliberadamente referenciada o significada por el paisaje, el atardecer e intesidad de la luza natural, quien excava ademas de una persona en el horizonte de la imagen; en esta se condensan, por una parte, lo que J.E. López considera como "un proceso que hay detrás de la foto", que consiste en la preparación ya sea del director del proyecto, del arqueologo, del estudiante o de quien excava: que tuvo que prepararse antes de llegar a "esto" (el trabajo de descubrimiento, el momento capturado) y en este momento "se sintetiza una trayectoria de cosas incluyendo la parte afectiva de un hallazgo o encuentro" (López, 2014).

A este respecto, se rebasa la conotación simbolica, hay una materialización tanto del trabajo como de toda acción y movimiento en torno a un determinado procedimiento: para exhumar algún artefacto, hueso o un entierro completo hubo que jerarquizar y discriminar marcas, evidencias o huelas sobre otras, valorar y decidir qué es de mayor significancia de acuerdo a la misma investigación y las huellas de estos movimientos están en la imagen, es imposible su desmaterialización.

En segundo lugar, es un corte espacio/temporal (con fecha, hora y posición) de la excavación de ese evento estratigráfico; no es necesariamente la imagen del entierro (o el entierro en si mismo), a fuer de parecer redundante, la imagen denota un fragmento

espacio/temporal del proceso de investigación arqueológico donde a su vez se graba por contiguidad el evento estratigráfico y sus formas e indicadores: el primer caso sería que esta tercer imagen-estrato captura y contiene un fragmento de tiempo y espacio del proceso de investigación, de un momento determinado en el tiempo, con caracterisitcas evidentemente materiales y fisicas, a través de la cual podemos situarnos ya sea en el evento estrtigráfico o en el proceso de trabajo para intervenir analiticamente en tal o cual condición o propiedad.

Como se puede inferir, el orden real de las imagenes no es como las he formado; la última registra un momento previo a la liberación y preparación del yacimiento, pero lo que nos interesa desde el punto de vista de la historia de la excavación es darle un sentido, una referencia y un contexto tanto a la imagen, al yacimiento asi como al momento capturado, esto es, en términos visuales quien va a datar y contextualizar tanto el evento deposicional/posdeposicional como el trabajo excavatorio es el cuerpo o cuerpos de los excavadores, la inserción del yacimiento en un espacio mayor y por supuesto la información con la que cuenta el proyecto de investigación, en este caso de salvamento arqueológico.

Fotos: Jesús Eduardo López, Valle de Mascota, Jalisco, México.

En otro sentido, a través de las siguientes tres imágenes se sostiene una relación significativa: en la siguiente foto podemos ver frontalmente dos vasijas posiblemente en la misma interfacies en la que se depositó el féretro, o para no hacer una conjetura sin mayores elementos puedo decir que (sobre relación entre el material óseo y el cerámico) pudieron haber sido depositados en el mismo evento; en la imagen hay indicios de que el entierro primario está delimitado por material óseo de uno secundario o que se ha depositado parcialmente sobre otro féretro, esto es, un evento deposicional con al menos dos acomodos posteriores pero contemporáneos.

Considero que a diferencia de imágenes "regulares" en informes y textos de divulgación (tomas ortogonales en las que no hay tal perspectiva transversal u horizontal, además de que implican una separación física, simbólica y corporal entre el yacimiento y el observador) el encuadre emula o es paralelo/simultaneo a una perspectiva de quien está excavando, registrando u observando al ras del piso los diferentes planos; al menos el próximo de la cerámica (que aún se sostiene en parte de una matriz de tierra, el del cráneo y posiblemente parte de la clavícula y húmero derecho; y en último plano (en la parte superior derecha de la foto) material óseo posiblemente parte de un cráneo, así como partes de húmeros aparentemente "dislocados" o no necesariamente fijos as su respectiva clavícula o vertebras superiores.

En la segunda imagen (semiaérea) podemos corroborar que se trata de dos sujetos y posiblemente restos óseos de otro u otros sujetos; igualmente que el material cerámico es evidentemente parte del mismo depósito y a su vez, este entierro es parte de un contexto donde al menos hay dos eventos funerarios. Y en la tercera imagen vemos al arqueólogo Mountjoy excavando, inserto en el yacimiento en donde se hallan varias tumbas. Y este a su vez inserto en un espacio (superficies con rasgos de trabajo agrícola) y un paisaje relativamente serrano.

Las tres imágenes son capturas (cortes) espacio temporales donde se registran diferentes ángulos del material y yacimiento, las tres denotan contraposiciones en perspectiva que

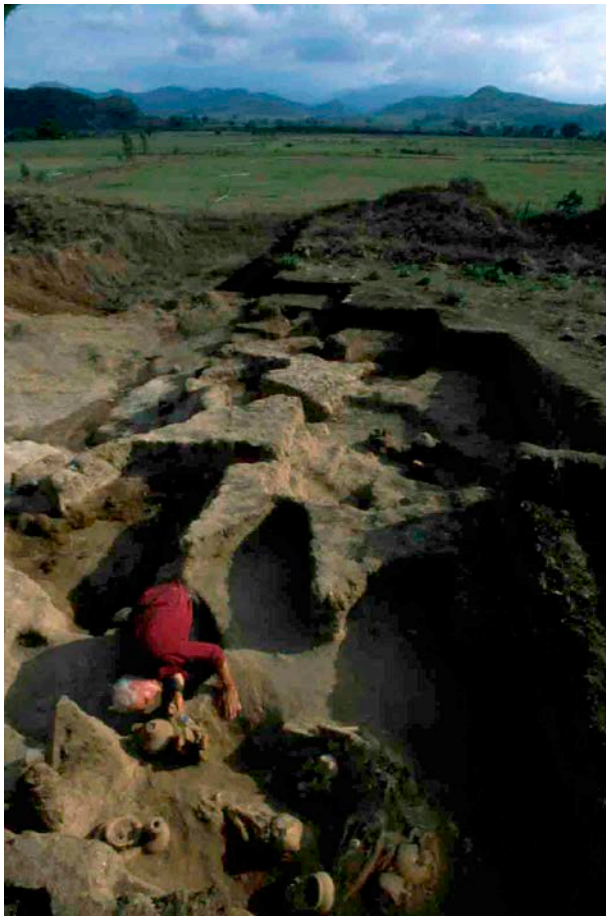
contienen información de diferente orden visual y estratigráfico y, específicamente la tercer foto contiene los dos primeros "cortes" (y varios más) que denotan, además de un tiempo especifico relativo al evento deposicional, el tiempo de la observación arqueológica y el tiempo histórico que tendría que ver tanto con la relación/contraste entre el paisaje contemporáneo (que podemos saberlo por la información concerniente a la investigación) y el yacimiento arqueológico.

J.E. López subraya el alto valor de retratar *in situ* el acomodo original sin alterar el contexto, de las osamentas o entierros (si bien menciona que tanto las escenas preparadas como las fotos en tiempo real del descubrimiento son válidas) porque "las imágenes están hablando de cómo se está realizando el proyecto en su momento, en ese momento dado", además de que fotografiar *in situ* "lo que los arqueólogos no han levantado, las piezas que no han tocado"… nos aproximan a saber que "están tal cual lo dejaron quienes hicieron su entierro o lo depositaron allí" (*ibid)*; lo que implica que estaríamos ante una imagen al menos donde se imprime un instante deposicional primario, por decirlo de forma alguna.

Por eso considero las cuatro como imágenes-estrato, porque contienen un extracto espacio/temporal de la observación y mirada arqueológica además de la memoria enterrada posiblemente descifrable en términos analíticos y culturalmente hablando. En las tres hay información estratigráfica tanto arqueológica como histórica, así como información propiamente del trabajo, quiero decir de los modos en que se van liberando y mostrando las tumbas. No obstante, la primer imagen de las tres tiene mucho mayor fuerza evocativa, visual y sensorial.

Considero que el encuadre del fotógrafo Jesús Eduardo López enfrenta al arqueólogo, al observador y al público en general, a conocer exactamente la textura, colores y principalmente el acomodo del entierro necesariamente ruinizado, erosionado y oxidado química y físicamente, esto es en su calidad arqueológica, venido a residuo, en la posición como Mountjoy los halló originalmente; aunque López sugiere también intentar

imaginar de forma mínima el evento o hecho en torno a un instante real de vida y obviamente de muerte, es decir de gente real, de momentos y situaciones reales respecto a lo que sucedió allí.



Para finalizar esta discusión, ¿no se trata de una estrategia común emprendida por los estudios visuales, los mismos alcances de la *foto-obra* o incluso un artificio confuso?.

Mi argumento principal es que las historias condensadas, sintetizadas y materialmente grabadas en la superficies y estratos de las imágenes fotográficas, así como las líneas de enunciación contenidas en estas, nos enfrentan a pensar visualmente por ejemplo, —como lo establece J. E. López (2014)— en un instante, rasgo o ángulo de los eventos funerarios (en una mínima imagen de la logrevez del ritual o cuántos participantes se reunían allí y en qué circunstancias), las condiciones en que se está llevando el salvamento de dicho contexto, el estado de cosas en esa región en la primera década del siglo XXI, incluso el significado de la misma intervención o coparticipación de la National Geographic en investigaciones arqueológicas en nuestro país y por supuesto, el lugar físico de los hallazgos como espacio que condensa también procesos de vida, muerte, abandono y renovación en el decurso de la historia material.

FOTOGRAFÍAS ARQUEOLÓGICAS, UN EJERCICIO DE ESTIMACIÓN DESDE LAS IMÁGENES CIENTÍFICAS

Funciones epistémicas de la imagen y ejes de valoración

He vertido algunas ideas generales en torno a las relaciones de la fotografía, la observación arqueológica y algunos acercamientos usados para comprender, divulgar y representar la arqueología y escasamente el trabajo arqueológico desde la imagen. Además de esbozar algunas definiciones conceptuales con el objeto de enmarcar mi curso de acción en torno a ciertas premisas de las técnicas de investigación así como analíticas, registro de forma general los alcances teórico fotográficos que pudieran presentar las escuelas procesual y postprocesual así como alguna forma mínima de genealogía que en la actualidad genera argumentos para rebasar críticamente el horizonte post-procesual.

Dos interrogantes imprescindibles para una coherencia programática y

argumentativa del presente capitulo son, cómo articulamos y aterrizamos dicho recorrido analítico para caracterizar visualmente los trabajos fotográficos de tal forma que reconozcamos jerárquicamente líneas y enfoques precisos para la mecánica arqueofotográfica en fabricación y, en consecuencia, qué ejes, elementos y líneas de visibilidad y enunciación verteremos para nuestro dispositivo.

En este sentido, esta sección tiene por objeto hacer un ejercicio de reconocimiento visual de tres foto-trabajos o foto-registros acotados y seleccionados por practicarse en torno al proceso de excavación y, en general, a la visualización arqueológicos; cabe señalar que no pretendemos fijarlos como casos ejemplares ni insinuar que son representativos de la fotografía arqueológica, tampoco hacer una arqueología de la imagen o visual de estos. Igualmente es fundamental señalar que se inscriben en el ámbito de la divulgación y comunicación científica, presentándose la mayoría como bibliografía o recursos electrónicos accesibles de forma pública[82].

Entre otros muchos recursos y/o proyectos electrónicos que escapan a nuestro registro, podemos mencionar *Archaeolog* y *Archaeography photoblogging collective* en la Universidad de Stanford, archaeologistsphotographers.wordpress.com ("new visuality in archaeology"), visualizingneolithic.com (...an experiment into the visual interplay between art and archaeologies...) Ruin Memories, A Portfolio: http://ruinmemories.org/, Archaeology Data Service: archaeologydataservice.ac.uk/, dayofarchaeology.com, Collaborative Visualization of an Archaeological Excavation: monet.cs.columbia.edu/projects/ArcheoVis/, The Portable Antiquities Scheme:

[82] Esta opción me hace ver dos problemas paradójicos que tienen que ver por una parte, con un tipo de uso social del registro fotográfico privado, cerrado y la mayoría de las veces casi secreto, en un gran número de proyectos arqueológicos en nuestro país; en segundo lugar, ubico principalmente que en diversas instituciones de educación superior en los EEUU y la parte norte del continente europeo, se publican y crean recursos electronicos de código abierto o al menos de acceso gratuito y público como repositorios de ejercicios, experimentos y registros fotográficos como correlato de proyectos de investigación académica o estatal de indole arqueológicos. Infortunadamente en nuestro país (al menos no públicos) hasta el mes de octubre del 2013 no he registrado algún proyecto, recurso o repositorio electronico insrito en la WWW, con material visual objeto de divulgación y/o comunicación científicos, no digamos ya de series o registros visuales especializados y de contextos de relevancia extraordinaria.

http://finds.org.uk/, etc.

De esta búsqueda somera me interesan cuatro *imágenes* y/o series donde la fotografía es un dispositivo indisociable de la explicación, justificación y puesta en valor del trabajo arqueológico. la primera se inscribe en torno a las prácticas digitales en arqueología en las investigaciones del Templo Mayor; el segundo caso está relacionado con lo que considero es una visualización fotográfica y digital en torno al templo de Quetzalcóatl en Teotihuacán y se puede inscribir teoréticamente en un horizonte procesual; el tercero (siguiente capítulo) da cuenta de un desplazamiento en torno al uso de la fotografía, como proyecto universitario se sugiere alguna conexión entre el TAG (Theoretical Archaeology Group) británico y el estadounidense, que puedo decir es una iniciativa lateral para experimentar y fabricar registros fotográficos en el centro de la reflexión post-procesual y post post-procesual; es fundamental como raíz genealógica para nuevas reflexiones etnográfico-visuales principalmente en algunos proyectos en centro América y México.

Un cuarto ejemplo (siguiente capítulo) tiene que ver con el antropólogo Kenneth Garrett, un estilo y estrategia que yo considero como etnografía fotográfico-visual de la arqueología. Los últimos ejercicios o trabajos hacen explícitos y condensan los elementos mínimos para una argumentación visual y construcción de conocimiento en arqueología.

Este ejercicio de observación está organizado en torno a las imágenes como base empírica y las imágenes en contextos de génesis (Sachs-Hombach, 2009). Y para los siguientes propongo un tratamiento a partir de tres vectores o líneas de visualidad: dimensión, escala y contexto, tales que no necesariamente pueden inferirse o leerse en las imágenes y pueden ser refutados o consolidados en el curso de argumentación.

Imágenes con base empírica

Una función epistémica corresponde a las imágenes en el ámbito científico cuando sustituyen la percepción visual en aquellas áreas que no nos son inaccesibles con la simple vista. “En este caso, las imágenes retoman las funciones de prueba empírica” (Sachs-Hombach, 2009:14).

Quizá los ejemplos más próximos a esta premisa sean las imágenes producidas con georadares, escáneres láser o tomografías eléctricas tridimensionales en torno a contextos sepultos a los cuales sólo mediante la excavación podría accederse sin que esto implique la amplitud de perspectiva que dichos dispositivos nos muestra[83].

"Unburying the Aztec" The excavation of a sacred pyramid is turning up clues to the empire's bloody rituals—but so far, no sign of its most feared emperor.[84]

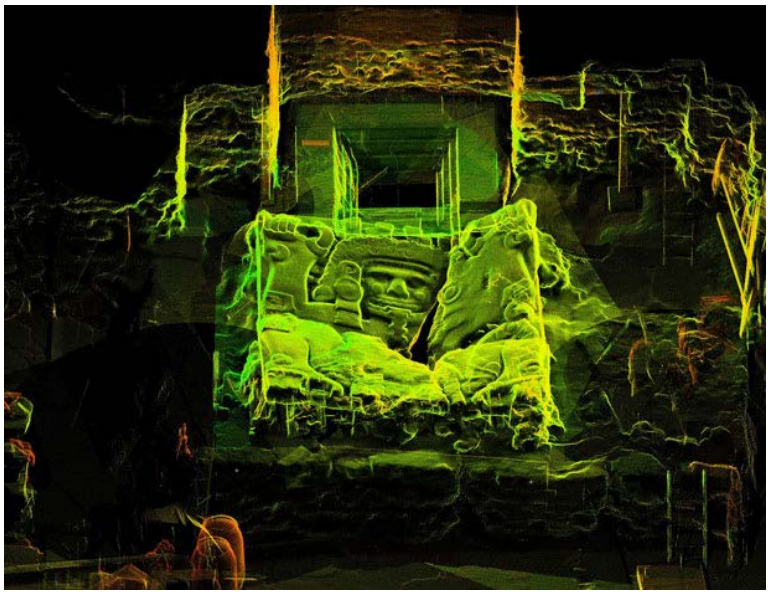


Imagen de Guido Galvani y María Sánchez Vega
"...Posteriormente, emprendimos un levantamiento mucho más exacto con ayuda de un escáner tridimensional terrestre. El equipo de Guido Galvani realizó un barrido sistemático a cada dos milímetros, el cual derivó una base de datos digital de la topografía. A partir de ella, la arquitecta María Sánchez Vega generó "nubes" compuestas por decenas de millones de puntos, conformando así un espectacular modelo en tercera dimensión" (López y Chavez, 2010).

Si bien esta fotografía está producida en un contexto académico de investigación y podríamos decir es de carácter colaborativa (entre el proyecto institucional, un estudiante de doctorado y una arquitecta), la mayoría de las imágenes producidas son inaccesibles, lo

[83] Para la utilización de estas técnicas partimos de una premisa o hipótesis de trabajo que a su vez pueden ser mediadas por una excavación, quiero decir, muy difícilmente podemos encontrar evidencias en el subsuelo por ejemplo, sin haber sondeado o prospectado alguna forma u objeto material superficial o a una profundidad somera: una cala, zanja o "trinchera" de sondeo generalmente da pie a alguna forma de prospección/registro del tipo.
[84] http://ngm.nationalgeographic.com/2010/11/greatest-aztec/draper-text

cual tiene que ver con el "uso social de la fotografía" (Monroy Nasr, 2003), que en el caso de este tipo de imágenes tiene un carácter casi privativo para quien hace historiografía, historia o algún estudio crítico acerca de este tipo de fuentes visuales.

A partir de las consideraciones y síntesis que Wulf (2010) hace respecto a la modelación en 3D, es preciso decir que un fin último de estos avances es la aproximación a una realidad material, es decir a capturar lo más fidedigna y objetivamente el contexto de determinada arquitectura y de excavación: quizá por primera vez se plantea la producción de las imágenes para su tratamiento arqueológico, esto es la posibilidad de observar, descomponer o modificar la información e interpretar: una herramienta visual cruda y bastante imparcial de alguna forma pero que seguiría supeditada no a la casuística sino a los alcances teóricos: es decir, cuál es mi problema de investigación y cómo voy a enfocar mis medios hacia su resolución.

El hecho de que no se plantea el registro o yuxtaposición del proceso de trabajo, no es de ninguna forma un vacío u omisión, en primera instancia tiene que ver con una cuestión técnica pero si uno observa un conjunto de fotografías de registro estará implicada una posición teórico-metodológica que contempla como imprescindible los cambios y direcciones en la matriz y no necesariamente las estrategias de cómo se está excavando y quienes lo están realizando.

Aunque los fines de estas fotografías rebasan por mucho los alcances por ejemplo, de un proyecto académico (sin los recursos de estos proyectos) o de una excavación de salvamento, las técnicas utilizadas pueden ser un recurso abierto para la realización de registros intensivos en menores escalas, por ejemplo una cala de sondeo en un basamento o desplante arquitectónico, canal, o contexto determinado.

Imágenes en contextos de génesis

Klaus Sachs-Hombach (2009) plantea que las imágenes poseen funciones de mayor importancia cuando no se toman en cuenta los contextos de argumentación, sino más bien el contexto de la génesis de las teorías científicas; refiere que desde los trabajos de Thomas Kuhn hemos dado cuenta que el desarrollo científico es determinado fuertemente

por los paradigmas "que proporcionan en su función normativa un marco para las teorías aplicadas en la investigación"; sin embargo, nos dice, es difícil afianzar los paradigmas por medio de procedimientos argumentativos comunes.[85]

Un ejemplo que se aproxima a una premisa teorética podría ser la siguiente imagen, que si bien nos refiere visualmente a un corte que podría contener la idea exteriorizada sobre la deposición de estratos (capas, niveles, *interfacies*, etc.), debe ser contextualizada y referenciada para saber que estamos ante una representación de una excavación arqueológica o una abstracción de cómo veríamos arqueológicamente un fenómeno estratigráfico, quiero decir de cómo a través del tiempo la sucesión de estratos culturales forma o transforma el registro arqueológico.

Entonces podemos decir que está imagen (de carácter representacional) es una gráfica construida a partir de ciertas premisas teóricas corroborada o respaldada en cómo se vería un corte estratigráfico, esto es, no un ejercicio de síntesis sino de una idealización gráfico-visual para un uso didáctico.

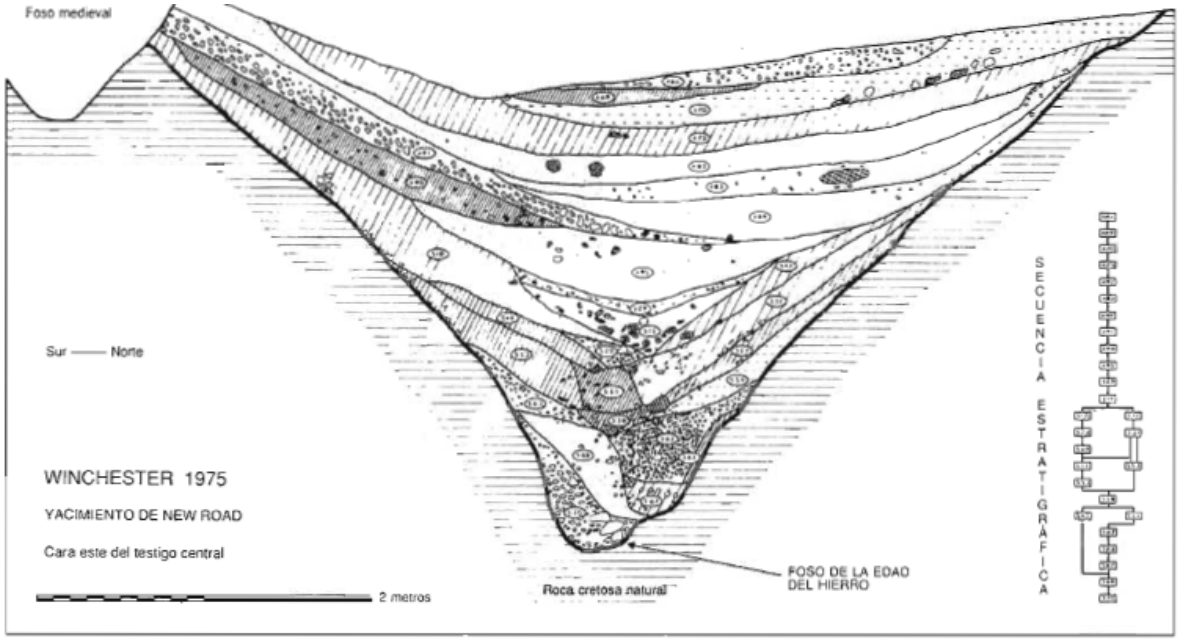
Es obligado ver y preguntar si las representaciones sobre la estratigrafía arqueológica pueden ser reconocidas en este rubro.

Como lo he mencionado, no podemos con precisión establecer que hay una naturaleza modélica en arqueología, visible a simple vista y leyes que fijen a la primera en una dimensión matemática o factual; sin embargo este tipo de estratigrafía condensa la relación de espacio y tiempo; si bien es casi imposible capturar la fenomenología de la deposición de estratos arqueológicos, quiero decir su dimensión dinámica y de acumulación, este tipo de imágenes graficas se aproxima a la localización de estratos y/o

---

[85] Para ello un papel importante lo juega la gran cantidad de principios —como el principio de simplicidad— que han sido tradicionalmente concebidos como categorías estéticas y que en términos de Sachs-Hombach el acercamiento arte-ciencia aún no establece nada sobre la función de las imágenes.
Esta función resulta mayormente problemática en primera instancia porque no necesariamente se refiere a la fotografía o imagen fotográfica, además de que en arqueología la idea sobre las interrelaciones conceptuales más abstractas (que podría representarse en alguna imagen) desde mi punto de vista es inestable principalmente porque a diferencia de otras disciplinas científicas no hay principios o modelos observables y normativos.

objetos en la dimensión tiempo/espacio; a partir de lo cual interpretamos algún evento en el transcurso del tiempo.



"Foso medieval". Sección vertical de un testigo, registrada al final de la excavación… (Harris, 1991:141)

”*Archaeological Stratigraphy”*
VIAS is recently developing a complete 3D documentation method for interdisciplinary stratigraphic excavations. The method is based on an theoretical an practical update of the theory of archaeological stratigraphy as defined first by E.C. Harris. According to the rework of the theoretical background VIAS specified and implemented a new Harris Matrix Software together with its cooperation partner IMAGINATION Computer Services. Dr. E.C. Harris (Bermuda Maritime Museum), Klaus Löcker (ZAMG) and Dr. Wolfgang Neubauer (VIAS) did setup a new Harris Matrix homepage which provides the "Principles of Archaeological Stratigraphy". (http://vias-geo.univie.ac.at/research-fields/archaeological-stratigraphy/)

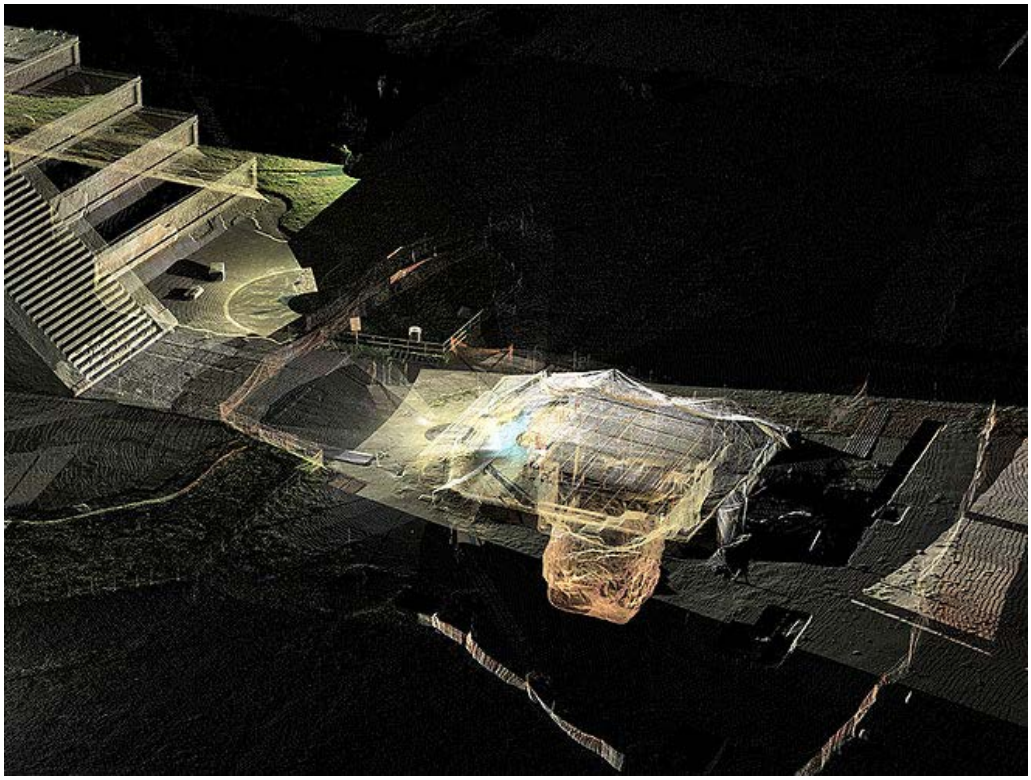
Esta imagen, que puede ser fabricada por software 3D o también fotogrametría, ejemplifica por una parte, los alcances de la observación y modelación gráfica con el objeto de registrar objetivamente la estratigrafía de un tiesto de cerámica; y en otro sentido, representa dos principios básicos en la estratigrafía arqueológica, tan elemental pero definitoria al mismo tiempo: los estratos/niveles superiores serán más tempranos que los inferiores y estos se depositan siempre de forma horizontal o subhorizontal y permanecen horizontales si no actúa ninguna fuerza sobre ellos (Harris, 1991).

Es una imagen técnica, que además de representar un concepto, representa principios: considero que sus alcances visuales son próximos a una autonomía respecto al

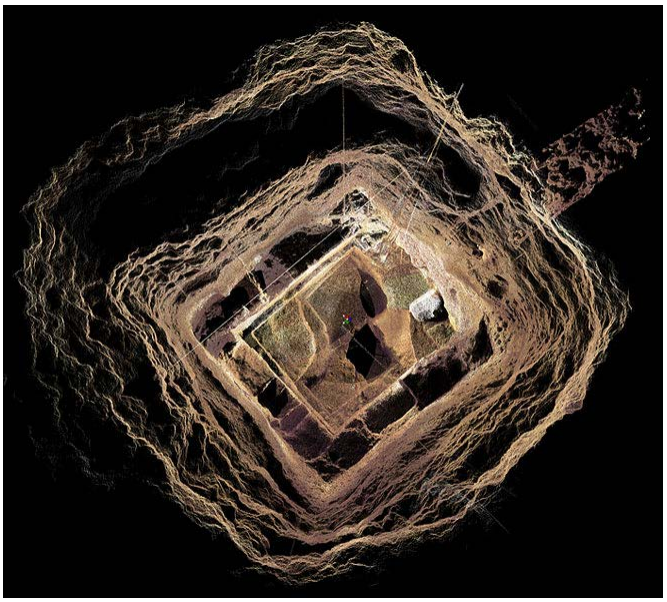
texto: aunque la matriz de Harris implica una forma de organización numérica y gráfica, su comprensión podría definirse por las posiciones de los estratos, luego entonces leer la matriz resultante para saber la relación en contexto y ubicar temporalmente las deposiciones. Esto es, la imagen no depende del texto, son complementarios y en este caso sin la imagen de los estratos no tendríamos una idea física, material y objetual del fenómeno de deposición.

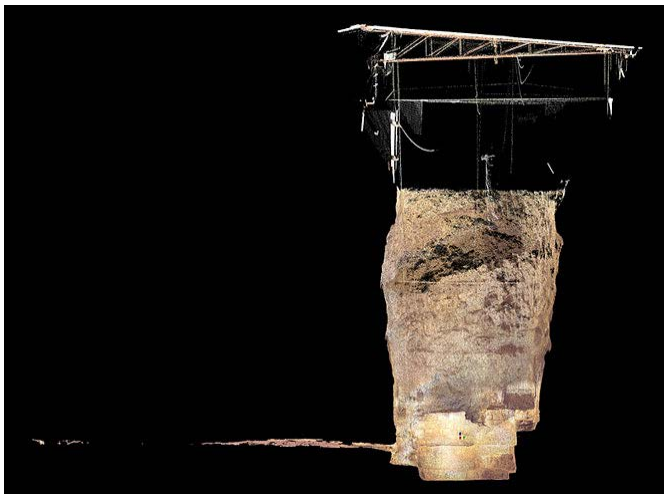
De mayor aproximación a esta modalidad identifico el siguiente trabajo.

"Arqueólogos localizan entrada de túnel teotihuacano"
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México. Texto de prensa, 3 de agosto de 2010
© Representación gráfica: CNMH - INAH



Fosa vertical para la localización del túnel delante del Templo de la Serpiente Emplumada. Imagen contextual en nube de puntos láser





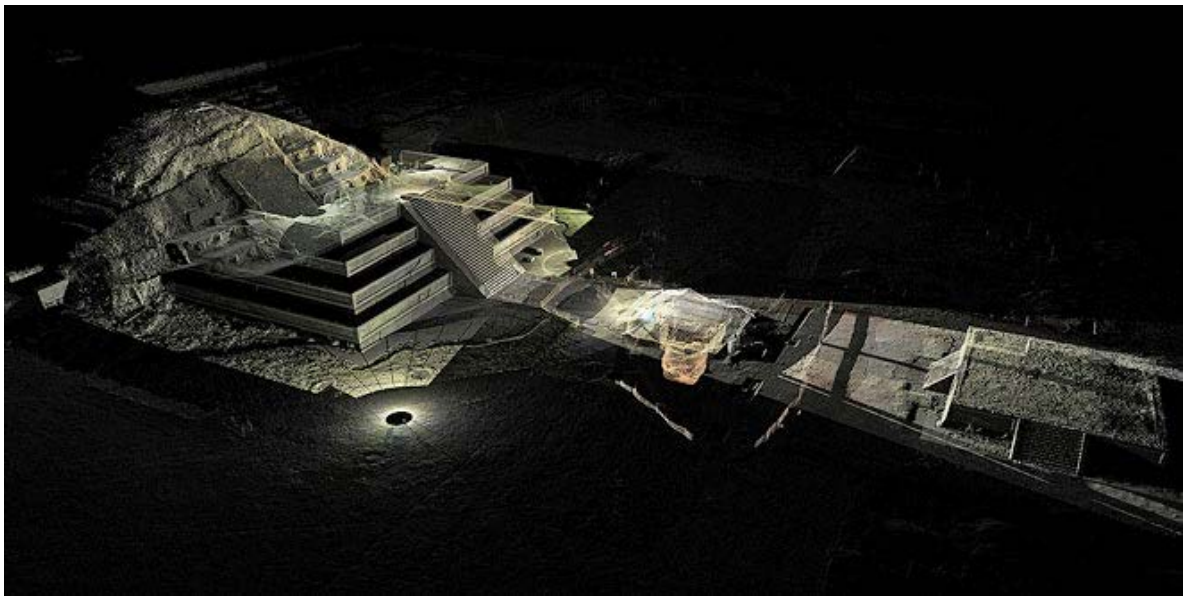
Fosa vertical de unos 5 m x 5m, actualmente de unos 14 m de profundidad. Imagen contextual en nube de puntos láser.
Derecha: Fosa vertical de unos 5 m x 5m, actualmente de unos 14 m de profundidad, que conduce al túnel. Imagen contextual en nube de puntos láser

Estas imágenes implican una formalización tecnológica y científica dentro de la arqueología y es indudable el alcance tanto para las investigaciones, para la divulgación así como comunicación científica[86]; igualmente no hay duda de que representan una punta de lanza a nivel internacional respecto al grado de manejo de los recursos tecnológicos para fines culturales e históricos y de puesta en valor de los sitios arqueológicos;

[86] El enfoque de la arqueología procesual para reconstruir completamente, de manera virtual, los "procesos culturales", sitúa el empleo riguroso del método científico y de determinadas ciencias auxiliares de orden factual como una de sus características identitarias. Sobreutilizando cierta ostentación tecnológico-científica en sus métodos, herramientas y técnicas de observación, en el entorno de la Nueva arqueología se consolida un proceso de articulación fotográfica y tecnocientífica con objetos y problemas de investigación propios, como lo es la localización, medición, cuantificación, comparación y visualización gráfica de la superficie terrestre; un tratamiento, apropiación y recombinaciones de "disciplinas" y "técnicas" como el muestreo estadístico y químico, la fotointerpretación aérea, la estratigrafía, el mapeo y cartografía, los GIS, etcétera.

Según Gaspar de Alba (1995) en los años 70, se configuran históricamente algunas de las técnicas fotográficas utilizadas en arqueología: la fotografía aérea para reconocimiento y percepción de las marcas de sombra, las marcas de tierra y las de cultivo o vegetación; fotografía Infra-roja que permite alta definición de parámetros de imagen digital en la visión del medio ambiente; fotogrametría como "el arte, ciencia y tecnología" para la obtención de información confiable acerca de lo objetos físicos y del medio ambiente a través de procesos de registro, medición e interpretación de imágenes fotográficas y patrones de registros de energía electromagnética radiante y otros fenómenos.

específicamente las imágenes del túnel, despliegan una dimensión contextual, ejemplar, no obstante es difícil establecer una relación del "contexto" con el cuerpo del humano[87].



…."el proceso de registro del tiro de acceso"
"el proceso de exploración"

En la exposición "El descubrimiento y la Exploración del túnel bajo el templo de la serpiente emplumada en Teotiuacán"[88], El Arqueólogo Sergio Gómez Chávez (INAH) presentó al público los avances actualizados (al 2014) de los cuales estás imágenes son tanto la referencia científica, así como material de registro formal y evidencial; contienen tanto en su superficie como en su contenido indicial, técnico y científico, varios momentos, situaciones y avances de los hallazgos y trabajos excavatorios en torno al templo de Quetzalcóatl.

[87] Cabe señalar que la precisión visual de estas imágenes respecto a la escala y dimensión, puede ser ambigua puesto que debemos relacionarlo mental o visualmente con referentes que tenemos registrados o que se presentan en textos, quiero decir, estamos obligados a comparar las dimensiones de los edificios y monolito expuestos con un referente externo.
En el caso de estas imágenes se da por entendido que el lector sabe e identifica puntualmente cuál es la dimensionalidad de los basamentos, túneles y contextos, lo cual es incierto.

[88] Taller Signos de Mesoamérica (1°, Ciudad de México, 2014) "El descubrimiento y la Exploración del túnel bajo el templo de la serpiente emplumada en Teotihuacán. Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 20 de mayo del 2014.

Como lo hemos demostrado, son la referencia física y mecánica del contexto y el yacimiento. De su transformación.

Pero también en estas se encuentran plegados varios hechos e imágenes significativas no perceptibles a simple vista: con base en dos fotografías el arqueólogo Gómez plantea a partir de una analogía, que la plaza interior de la Ciudadela puedo haber estado inundada deliberadamente para distintos usos, en una fotografía mostrada se encuentra el investigador bajo la lluvia en la parte centro-oriente de la plaza, con el agua hasta las rodillas. La fuerza de la imagen es tal que guía y argumenta su hipótesis a partir de la imaginación visual que esta induce; igualmente con base en escenas de la excavación y exploración de drenajes donde se hallaron "más de cincuenta restos óseos" sostiene sus argumentos.

> *Varios arqueólogos habían propuesto la ciudadela como centro político y rector de la ciudad, pero a través de la información recuperada se plantea que la ciudadela había funcionado como un santuario, como un santuario construido que se inundaba regularmente y en el cual se recreaba el mito de la creación original.*[89]

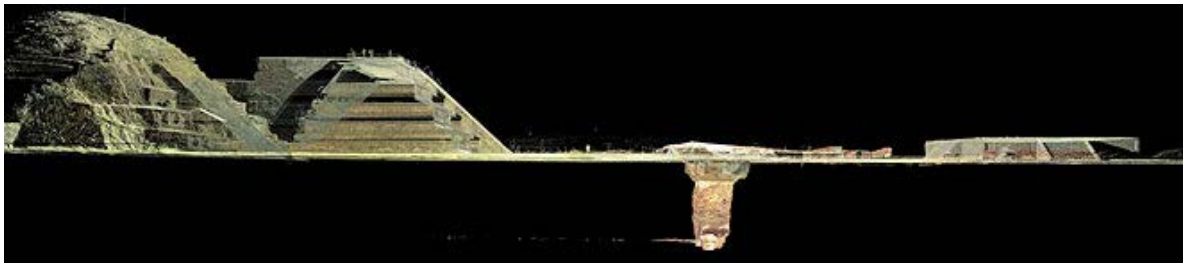
Narra que "se hizo una oquedad que se había formado con toda esta lluvia" para dar lugar a una imagen tomada al descender al socavón, (desde una profundidad de14m) hacia la superficie de la plaza, que él mismo va registrando; para lo cual mete "con la mano una camarita" y registra una "vista del interior del túnel con grandes bloques de piedras labradas" que bloquean la entrada al túnel, el cual sostiene el arqueólogo, ha esperado por "más de mil ochocientos años para ser descubierto".

Tanto la narración y su argumentación se basa en múltiples fotografías del interior del túnel, esto es, la mayoría de sus argumentos no cobran sentido sin sostenerlos en las composiciones impresas/plasmadas en las imágenes. No se trata de consideraciones o interpretaciones de mi parte: en sus propias palabras refiere de la imagen siguiente,

---

89

"resume el proceso de los trabajos de excavación" realizados a partir del descubrimiento de la oquedad.



Fosa vertical delante del Templo de la Serpiente Emplumada. Imagen contextual en nube de puntos láser

En términos analíticos, se trata del trabajo con enfoque visual más acabado e integral al momento. Además de tratarse de imágenes en contextos de génesis, establece en la práctica una relación sistémica entre el acto y el hecho fotográfico: el arqueólogo registra en tiempo real los hallazgos y argumenta con base en las imágenes que van produciéndose en ese contexto: considero que es una arqueografía, que a partir de ello puede hacerse una arqueografía con la cual podemos reinterpretar, inferir y conocer información contextual aparentemente invisible.

Por ejemplo, no obstante la *ingeniería* revolucionada[90] el sentido de la búsqueda parece enfocarse al hallazgo de depósitos mortuorios de algún o algunos gobernantes o

---

[90] Como lo registra Robert Wulf (2010), una gran cantidad de avances se han logrado en el campo de la visualización por computadora y la reconstrucción de la escena de excavaciones en 3D; los métodos de documentación de la arqueología, han producido principalmente representaciones 2D de trincheras excavatorias, incluyendo los métodos fotogramétricos, los levantamientos de puntos 3D que se utilizan sobre todo para producir dibujos de CAD y rectificar fotografías para obtener proyecciones "pseudo-ortogonales". Sin embargo, los modelos 3D virtuales tienen un alto potencial para ayudar en la interpretación arqueológica y conservación.
Los arqueólogos pueden navegar por la escena interactiva y ya no están obligados al punto de vista del fotógrafo. Por otra parte, la capacidad de producir verdaderas proyecciones ortográficas desde cualquier dirección puede tener prioridad sobre los pseudo-proyecciones Orthopro que se utilizan actualmente.
Los modelos 3D pueden ser transformados en el sistema de coordenadas utilizado en el lugar de la excavación, por lo que proporcionan un medio para medir y georeferenciar. Esto también permite a los arqueólogos correlacionar el modelo con otros datos espaciales, por ejemplo con los modelos de diferentes capas de la misma cala, de forma tal que toda una excavación puede ser reproducida virtualmente.

personajes; por otra parte, si bien las imágenes connotan la preeminencia de uno o pocos dirigentes de las exploraciones (una constante en las narrativas visuales que desestiman la relevancia de dar cuenta de la fuerza de trabajo así como las características de quienes excavan y transforman el contexto), considero que la presencia constante de la máquina fotográfica, la intención de registrar en tiempo real los hallazgos y la imposibilidad de *preparar* puestas en escenas para las fotografías (por la contingencia y velocidad de los trabajos), obliga a dar cuenta de forma general de trabajadores y gente inmersa en los trabajos.

En otro sentido, se rebasa como pocas veces, el uso ilustracionista o subsidiario que de la imagen se sirven para justificar un argumento: se trata de una confrontación visual, complementaria con diferentes inferencias, indicios y analogías, esto es una puesta en praxis y en valor del pensamiento visual en arqueología.

Entre la prueba empírica y la argumentación

En esta mínima aproximación a las imágenes producidas en torno al proceso de excavación, se presenta un problema que nosotros enfrentaremos con elementos que han sido ya formalizados en la teoría arqueológica: se trata de que los alcances epistémicos vertidos en torno a las imágenes en la ciencia precisan al fenómeno u objeto(s) en observación —estático y bidimensional—[91]. Por otra parte, se reconoce el campo del *cómo hacer* y *fabricar* imágenes, como un espacio lateral ligado a la filosofía y/o sociología de la ciencia, lo que en la actualidad está siendo radicalmente expandido y entretejido con el mismo

---

Dado que la configuración de los hallazgos y las características se destruyen generalmente cuando la siguiente capa se dio a conocer, un modelo 3D proporciona una representación duradera de una geometría 3D de trinchera en un punto dado en el tiempo.

[91] quiero decir, si bien está implícita la existencia de una intencionalidad y perspectiva del fotógrafo (o ilustrador) así como de la premisa concretizada por parte del investigador o investigación, el modo en que se está produciendo o cómo es el proceso para llegar a tal resultado visual así como el agenciamiento del sujeto que fabrica el registro, no se exponen o consideran jerárquicamente en el mismo plano que la creación o producto científico, o es imposible su desglosamiento posterior. Al menos su despliegue de acción y práctica a través de un tiempo determinado.

hecho científico (cf. Latour, 2001)-. Al menos la situación científica del investigador, el contexto próximo en que se desarrolla el trabajo científico, así como la comunicación interdisciplinar resultan en elementos fundamentales en la conformación de las tecnociencias así como de una nueva cultura unificada, científica y humanística[92] (González, 2004)

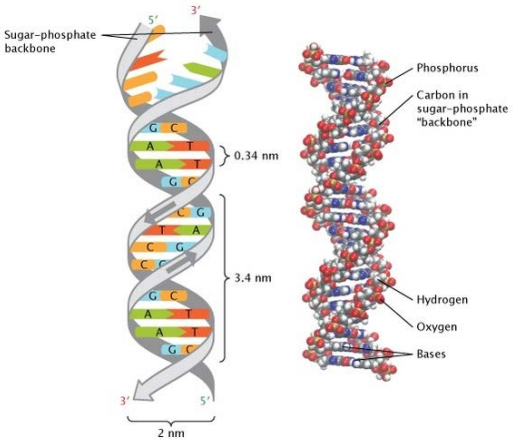
Lo anterior nos conlleva a un campo complejo pues específicamente, el acto de fabricar imágenes que atrapan y aprehenden pictóricamente conceptos son producto de un ejercicio, práctica o procedimientos de abstracción, racionalización, empirización y concretización históricos que no necesariamente serán explicitas, y sólo podrían ser más que amalgamadas y contenidas en la propia imagen

> *En este contexto, sobresale la perspectiva planteada por Hans Blumenberg quien afirma que la racionalidad científica se basa en metáforas y que el significado de los conceptos teóricos básicos posee, por lo tanto, un fundamento pictórico. Un pensamiento similar, aunque con una apreciación opuesta, lo exterioriza Wittgenstein cuando escribe: "Una figura nos tuvo cautivos. Y no podíamos salir, pues reside en nuestro lenguaje" (Wittgenstein, 1984: 115). Wittgenstein piensa aquí sobretodo en imágenes verbales que adquieren una función normativa. Pero esta idea se deja trasladar sin problema a imágenes externas en la medida que entran en acción como modelos observables... (Sachs-Hombach, 2009: 17)*

Para esclarecer la idea, me puedo referir por ejemplo a la representación espiral del DNA de Watson y Crick, que condensa por una parte la conformación de una hipótesis en un transcurso de tiempo extenso además de, un ejercicio de abstracción o imaginación pictórica respecto a una estructura imposible de observar y visualizar por el ojo humano, aunque relativamente perceptible por medios electrónicos como se muestra en "Espiral IV".

---

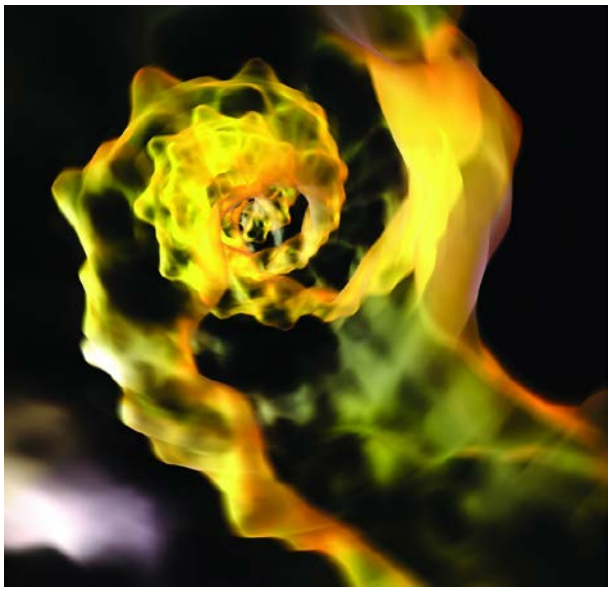
[92] Dicho de forma puntual, el proceso de hacer (tanto fabricación como sentido) incide en el hecho científico, en el saber; relación que no necesariamente es novedosa, esclarecedora ni develadora de algún enigma o incógnita; específicamente en el plano de la construcción de imágenes, representaciones y metáforas esta impronta se halla valga la redundancia, impresa o *inscripta* en el artefacto, modelo, dispositivo, concepto o metáfora en el caso de las disciplinas factuales, no así en las disciplinas soaicles o humanísticas.



a) En febrero de 2001, la revista Nature publicó el primer borrador del genoma humano. La portada de este número especial compuesto por una doble hélice de ADN formada por un mosaico de fotografías de rostros humanos.
"La imagen, por Eric Lander, fue creado por Runaway Technology Inc. utilizando PhotoMosaic por Robert Silvers con base en trabajo artístico original de Darryl Leja (cortesía del Instituto Whitehead para la Investigación Biomédica). Gregor Mendel, James Watson y Francis Crick se encuentran entre la multitud" (*Cover of Nature human genome issue, published on 15 February 2001).*

b) The double-helical structure of DNA.
The 3-dimensional double helix structure of DNA, correctly elucidated by James Watson and Francis Crick. Complementary bases are held together as a pair by hydrogen bonds. (Pray, 2008)

"Espiral IV"



Credit: Kenneth Eward, BioGrafx Scientific & Medical Images, Ovid, Michigan

"Si pudieras subir la escalera retorcida de una molécula de ADN y mirar hacia abajo, es posible que veas algo así como la imagen de arriba. Kenneth Eward, un artista de la ciencia en BioGrafx Científica e Imágenes Médicas en Ovid, Michigan, usó datos cristalográficos de rayos X de las moléculas de ADN para pintar un retrato único de la doble hélice. La imagen omite los enlaces químicos que atraviesan el centro de la molécula, de modo que las características estructurales de la hélice pueden ser vistos más fácilmente".

Específicamente respecto a la arqueología, a la comunicación científica y disciplinar, así como divulgación y educación, cabe preguntar si análogamente a lo planteado se pueden presentar imágenes contenedoras de conceptos del mismo grado, lo que nos lleva a dos problemas: uno, los alcances epistémicos de la arqueología positivista o *Nueva arqueología*, así como postprocesual no nos permite hacer juicios de valor o afirmaciones generalizadoras tipo ley, jurisprudenciales o normativos y, además sería imposible representar o modelar una forma de coherencia entre los hechos y/o fenómenos de la realidad y la representación mental —ya no digamos visual—.

Segundo, respecto al registro audiovisual en arqueología, el proceso que podemos caracterizar como de "transustanciación", es decir la transformación de fuentes materiales visuales a ideas y conceptos ha privilegiado el texto escrito (cfr. Lloret, 2003); y en este mismo estado de cosas, el elemento visual está presente y enraizado en el texto, entonces, la incapacidad del texto de mostrar las últimas consecuencias de la experiencia visual.

Lo anterior es, en términos llanos, un ciclo cerrado o callejón sin salida que sujeta la experiencia, observación y condensación pictórica al texto, lo cual implicaría dos salidas para liberarnos no de una figura sino de una oración escrita —parafraseando a Wittgenstein: una infructuosa, traducir o deconstruir los modelos gráficos de orden explicativo[93] y reconstruirlos en un orden pictórico-visual o, abrir la posibilidad para

[93] Si bien no podemos hacer una comparación entre lo que Sachs-Hombach (2009) llama condensación pictórica y los diagramas explicativos en arqueología, observo como análogo el procedimiento cognocitivo que consiste en el intento de representar un proceso o el flujo en un ciclo determinado gráficamente, y como casos ejemplares que no son normativos pero gozan de una forma de autoridad teroico-metodológico se observa La *chaine opératoire* en la producción de cuchillas de sílex de época magdalaniense y la maqueta *schifferiana* de contexto sistémico-contexto arqueológico entre otros; respecto a la última el mismo Schiffer menciona que son simplificaciones de una realidad de mayor amplitud que requieren desarrollarse, esto es, no existe equivoco alguno en reconocer una forma de operación de reducción, sin embargo no hay duda o

generar creativamente metáforas, alegorías, imágenes y modelos desde el ámbito visual y fotográfico, esto es, explorar en la posible coherencia entre premisas de orden arqueológico contextual y su percepción pictórica y fotográfica (imágenes técnicas); y por otra parte experimentar con base en la fotografía, la condensación, imaginación y despliegue de analogías y conceptos.

Sobre la cuestión de abstraer pictóricamente un concepto, percepción o sentido, se hace en esos mismos términos imposible, llanamente, porque partimos de otra forma de codificación, en donde las imágenes, "...hasta la fecha han sido obviadas, por múltiples razones que no viene al caso comentar, en beneficio de una supuesta superioridad o eficacia científica de la letra impresa" (Lloret, 2003: 10).

Sin embargo mi intención no es constreñir u obligar la producción de fotografías arqueológicas —irreductibles— a un canon funcional o estilístico. Además, observo viable que a partir de la observación fotográfica y la misma fotografía lleguemos a imágenes y foto-montajes como indicio e inicio para la construcción de imágenes técnicas, metáforas visuales y modelos visuales en arqueología; por ejemplo traigo a consideración observar y reflexionar sobre esta imagen relativa al hallazgo de un fósil en el contexto de la Rising Star Expedition en Sudáfrica.[94]

---

reparo respecto a su casi normativo devenir en texto escrito, cuando paradójicamente los flujos, movimientos y desplazamientos en el campo de larealidad empirica se extraen y aprehenden a partir del régimen visual y sensorial.

[94] La "Rising Star expedición" fue montada rápidamente en octubre de 2013 para recuperar los antiguos fósiles de homínidos descubiertos en una cueva de Sudáfrica. Con más de 1200 elementos fósiles homínidos identificados y catalogados ya recopilados, el hallazgo podría contribuir significativamente a nuestra comprensión de la evolución humana. ...Dirigida por el explorador en residencia de National Geographis Lee Berger de la Universidad de Witwatersrand, y apoyada por los espeleólogos de la Exploración del Club de Sudáfrica Espeleológica, estos investigadores pasaron tres semanas trayendo a luz, los fósiles de homínidos que ahora están siendo analizadas por un equipo amplio de expertos en la superficie.

Además de sus atributos estéticos, formales y técnicos, la imagen aprehende desde mi punto de vista el sentido más próximo a la experiencia del hallazgo, a la experiencia arqueológica y la percepción sensorial posiblemente de mayor fuerza y poder que el mismo momento del yo-estuve-allí o del estando allí; quiero decir el enfoque nos transporta extáticamente al íntimo, cerrado y enigmático espacio del hallazgo y también zona de trabajo, registro y acomodo corporal.

El marco que nos da la oquedad rocosa o cueva en forma de trapezoide, en primer plano y desencuadrada, nos da un sentido de traspasabilidad a un espacio hondo, al último reducto de un lugar misterioso o al menos oculto; igualmente el as de luz de la o las lámparas pareciera como un halo luminoso, como si estuviese emergiendo alguna energía o fuerza de la superficie, algo que se está develando; los huesos o fragmentos óseos que se alcanzan a ver y la etiqueta en uno de ellos son el indicio de que quienes excavan están por hallar algún material definitorio para su investigación, está en marcha el emerger de la

evidencia que hará redonda esa acción.[95]

A diferencia de las fotografías higienizadas y las puestas en escena, la imagen simultánea al trabajo y en tiempo real, condensa en la superficie sensible de colores y sombras, el devenir, el transcurso, el llegar a ser evidencia, el indicio del desciframiento y principalmente la percepción sensorial de lo arqueológico, del descubrimiento inédito: si bien no podemos hablar de una imagen sintética o dialéctica (Benjamín, 2005) propongo a esta forma de imágenes como *imagen fotoestratigráfica* o *Imagen-estrato.*

Imaginemos a partir de esta fotografía[96] una gráfica o montaje donde mostremos estratigráficamente u ordenados en *layers* los siguientes elementos de forma esquemática:

- una oquedad rocosa como visor por donde se mira una acción,
- hacia abajo de dicho "marco" una persona excavando en un contexto un tanto oscuro y borroso,
- devela o libera, un conjunto de huesos o material óseo
- ese micro-contexto y/o material refleja una luz incandescente del suelo/superficie hacia la cámara oscura

La experimentación y ejercicios de visualización gráfica a partir de este tipo de imágenes nos va a generar montajes que pueden mostrar esquemáticamente y estratigráficamente líneas o ejes de visualidad y una secuencia de los trabajos, al menos esquemática, quiero decir una forma de descomponer no la imagen sino un proceso de excavación intensiva en un cuadrante o conjunto de cuadrantes determinados.

En este sentido podemos hacer una serie de observaciones y directrices a partir de

---

[95] La cámara se asoma desapercibida al yacimiento, como si estuviera en secreto metiéndose y observando un acto sigiloso, sin performance o actuación alguna, mas sólo desentrañar lo que se asoma en superficie; en donde los cuerpos de los investigadores imprimen en la imagen además de otras cosas la dimensión humana del espacio y también del descubrimiento: si bien no podemos ver la extensión adentro de la cámara o cueva, la imagen nos revela que se trata de un espacio recóndito y pequeño, entonces allí el trabajo otorga el sentido del espacio y la dimensión espacial del lugar.

[96] Vamos a entender este ejemplo como una imagen como índex de un evento, es decir, reconozco esta fotografía como una síntesis tanto de una serie de al menos veinte fotos como de la excavación en un cuadrante especifico; y podría ser el referente de dicho evento de excavación, de tal forma que, como en un archivo, esta imagen nos pueda remitir por ejemplo a "la excavación en una cueva de tal localización de restos óseos de un adulto" y a su vez a una serie fotográfica de ese contexto.

las series de imágenes así como los montajes presentados en este capítulo.[97]

De esta forma:

- Todo ejercicio de traducibilidad visual partirá del ejercicio de observación fotográfica y arqueológica a partir de premisas concretas y específicas (“el hallazgo”, “la ofrenda”, “el saqueo”, “el desplante arquitectónico”, “el tlecuil”, etcétera).
- Es imprescindible la producción de series fotográficas que presenten una secuencia de un proceso de trabajo, las cuales se realizarán simultaneas al proceso de excavación: una imagen fotográfica es un índex tanto del artefacto-cuadrante-contexto trabajado así como de la serie en su conjunto.
- La calidad contextual de las fotografías arqueológicas con diferentes funciones epistémicas será conformada por los registros de relaciones/cruces, del material o materiales arqueológicos, la posición y localización que guarda el material respecto al cuerpo o cuerpos de investigadores/trabajadores, las acciones y procedimientos realizados por los excavadores y el contexto o entorno próximo que guarda el yacimiento arqueológico, como líneas de enunciación y visualidad,
- Los artefactos/cuadrantes/contextos registrados deben ser referenciados espacialmente respecto a los cuerpos o elementos que nos muestren la escala humana
- Las fotografías deben ser obligatoriamente referenciadas geográficamente así como respecto al evento, problema o contexto especifico.
- Los montajes generados de la observación fotoarqueológica serán parte indisociable de las series

[97] las asociaciones visuales definidas, que en el plano del registro visual son mínimas respecto al trabajo fotográfico, pueden articularse y complementarse ulteriormente con el planteamiento de que es posible mediante la fotografía plantear hipótesis acerca de la formación de los contextos arqueológicos, argumentar visualmente su corroboración o no y, crear un testimonio de quiénes, cómo y en que situaciones hacemos la arqueología. Considero que el cuerpo, (la mirada e imaginación) de quienes excavan, construyen y modelan lo arqueológico, contextualiza los espacios determinados; sin plantear una centralidad esencialista en el cuerpo humano, la corporeización es una vía de contextualización que nos permite (al observador y al arqueólogo) visoespacializar y dimensionar históricamente un evento determinado a partir nuestras pesquisas e imágenes respecto a este, del tacto, la vista, el olfato y el oído. De hacer sentido.

Capítulo 3

MEMORIA, INDICIOS Y LINEAS DE VISUALIDAD PARA UNA ARGUMENTACIÓN VISUAL Y DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA EN ARQUEOLOGÍA

El problema de cómo producir y articular una narrativa visual de orden científico específicamente en torno a una excavación arqueológica que dé cuenta de una historia del proceso de trabajo arqueológico, que sostenga argumentos visuales[98], así como información tecnocientífica, podría tratarse a partir del plano textual discursivo; esto es, producir un sistema de lectura de imágenes o la caracterización y tipificación de imágenes visuales contenidas en fotografías relacionadas con la formación del registro arqueológico[99].

Además de que dichos alcances nos limitaría únicamente a la disposición material de la imagen ya realizada, reconocemos en las distintas "fotografías arqueológicas" lo que Deleuze (1990) llama curvas de visibilidad/visualidad y enunciación, a través de las que

---

[98] La filosofa Dalia Rebollo Franco (FFyL, UNAM) plantea que si bien las imágenes tienen una función persuasiva, esto no implica por si mismo que se trate de un argumento, sin embargo refiere, hay quienes piensan que en las imágenes fijas hay argumentos (estos a su vez se han considerado como fundamentalmente verbales y consisten en un conjunto de proposiciones, oraciones, donde una pretende estar justificada por las otras, siendo tales proposiciones como el significado de las oraciones); explica que si entendemos a las proposiciones como entidades verbales, orales o escritas, entonces no podría haber argumentos visuales pero si aceptamos que las imágenes nos persuaden y que la persuasión se lleva a cabo por medio de una especie de afirmación no verbal, entonces tendríamos que extender nuestro concepto de proposición y darle cabida al de "proposición visual" y entonces tendríamos que extender también nuestro concepto de argumento y darle cabida a algo así como "argumentos visuales".

[99] En la esfera de los estudios visuales y en particular la antropología visual y/o de la imagen se plantea la formalización de categorías, tipos, criterios, usos, etc., como elementos analíticos o en dirección a la formalización de modelos de análisis con el objeto de establecer generalidades o preceptos en torno a la forma y contenido de la imagen fotográfica. En términos de orden teórico se enuncia el concepto de régimen o regímenes analíticos y, en términos de la teoría fotográfica o de la fotografía misma se reconocen modelos o regímenes visuales los cuales estarían dando cuenta del proceso de la fotografía, no necesariamente de la imagen fotográfica. En el caso de una arqueografía o arqueofotografía se hace necesario un horizonte categorial distinto en tanto su búsqueda como su ulterior observación desde mi punto de vista se inscribe en lo que Juan Antonio Molina enuncia como regímenes visuales alternativos, respecto a la perspectiva lineal.

podemos trazar y desdoblar configuraciones de diferente orden (científico, político, estético, etc.); es decir, existe ya una filosofía y un *saber hacer* para excavar estratigráficamente tanto las imágenes como a la propia Fotografía como dispositivos[100].

Como lo he discutido, el objeto de la investigación así como de este apartado son el hacer palpables y empirizar[101] —entendida como la operacionalización o la traducción de las categorías, atributos, propiedades o características, a indicadores evidentes y constatables visual y fotográficamente— líneas de visibilidad/visualidad con base en lo cual tracemos las conexiones para contextualizar y nombrar visualmente a las cosas: esto es, la distinción y enunciación visual de indicadores contexto-materiales y procedimentales, con base en la técnica, con el fin de fabricar fuentes visuales, imágenes

---

[100] En "¿Qué es un dispositivo?" Deleuze sostiene que se trata de un conjunto multilineal y bi-dimensional, de una máquina para hacer ver y para hacer hablar. Los dispositivos están compuestos por líneas de visibilidad, enunciación, fuerza, subjetivación, ruptura, fisura, fractura, etc., que al entrecruzarse y mezclarse tienen capacidad de suscitar otras mediante variaciones de disposición.
Los dispositivos son regímenes definibles, con sus variaciones y transformaciones, tanto en el caso de lo visible como en el de lo enunciable. Presentan líneas de fuerza que atraviesan umbrales en función de los cuales son estéticos, científicos, políticos, etc. Cuando la fuerza en un dispositivo en lugar de entrar en relación lineal con otra fuerza, se vuelve sobre sí misma y se afecta, no se trata de saber ni de poder, sino de un proceso de individuación relativo a grupos o personas que se sustrae a las relaciones de fuerzas establecidas como saberes constituidos.
Con base en ello, establecemos su sentido arqueográfico para hacer posible el desvelar, enunciar y articular evidencialmente la red, enredo o tinglado que constituye al contexto arqueológico específicamente en una excavación.

[101] Retomo del geógrafo humano Milton Santos (1994: 42) la premisa de que "empirizamos el tiempo tornándolo material, y de ese modo lo asimilamos al espacio, que no existe sin la materialidad. La técnica entra aquí como trazo de unión, históricamente y epistemológicamente"; quien completa: "las técnicas, de un lado, nos dan la posibilidad de empirización del tiempo y, de otro lado, la posibilidad de una cualificación precisa de la materialidad sobre la cual las sociedades trabajan. Entonces, esa empirización puede ser la base de una sistematización, solidaria con las características de cada época".
A este respecto la geógrafa María Laura Silveira (2013) siguiendo a Santos asume que la empirización del tiempo se alcanzará cuando, por medio de una periodización, podamos realzar el diferente valor de las formas-contenido, mostrando que es necesario "reducir" los isomorfismos para sorprender los eventos en su surgimiento originario y descubrir la novedad de la historia. De allí la pertinencia de una fenomenología. En sus propias palabras, la técnica (forma) permite empirizar el tiempo porque su contenido (evento) es un contenido de tiempo, el tiempo de los objetos sobre el cual opera el tiempo de las acciones. En virtud de su realidad empírica, las técnicas permiten periodizar, porque son representativas de épocas históricas y revelan una forma de trabajar, de dividir y de distribuir el trabajo. Tiempo y espacio dejan de ser categorías a priori para tornarse conceptos históricamente datados.

técnicas [102] de orden arqueológico, esto es imágenes/estratos, con posibilidades argumentales.

Por ejemplo, respecto a las relaciones espaciales, la posición relativa y localización de un punto/artefacto/elemento en un yacimiento (por medio de determinados encuadres y enfoques) nos permite visualizar distancias, simetría/asimetría, lejanía/proximidad/contigüidad, etc.; ruinización se puede empirizar localizando la fragmentación o incompletud material, las fracturas, roturas, restos de cosas, *basura*, etc.; relaciones contextuales, a través de la contraposición de material, distancia entre objetos arqueológicos; por último, posicionalidad y cambio de posición de los cuerpos (trabajadores, arqueólogos) respecto al espacio y tiempo en una excavación, para delinear visualmente la corporeización, etcétera[103].

A su vez, por ejemplo, la relación entre la localización, el cambio de posición corporal y las distancias entre elementos constructivos van a resultar en una visoespacialziación de las dimensiones, gradaciones y proporciones ocupadas/habitadas, correspondientes a un tiempo pretérito[104]. Aquí se concreta la empirización.

Retomo la idea principal de esta sección: Bernd Weidenmann acuño el término "argumento visual" que etiqueta "a las imágenes que logran visualizar adecuadamente un contenido más complejo e internamente estructurado" (Sachs-Hombach, 2009:15)...

---

[102] Siguiendo a Vilem Flusser la imagen técnica es aquella producida por un aparato que a su vez es producido por textos científicos aplicados: son abstracciones de tercer grado puesto que se abstraen de los textos, los cuales se abstraen de las imágenes, a su vez abstraídas del mundo concreto; dicha imagen designa al mundo conceptual, significan conceptos. En este sentido, el signo definitorio de una imagen de este orden será el arqueológico, a delimitarse en este apartado.

[103] Según Hernández (2006), la más poderosa razón para reconocer el rol de lo visual en la argumentación es empírica. Esta se encuentra entre los miles de imágenes que nos rodean en el mundo del intercambio argumentativo.

[104] En esta última premisa, confluyen las técnicas de observación (localizar, delimitar, vincular, etc.) con las operaciones fotográficas (encuadrar, enfocar, capturar, etc.), las que por su trabajo con la realidad empírica, van a situar históricamente nuestras propias categorías.

> *El término "argumento" en este contexto es, no obstante, polisémico. En la lógica "argumento" señala una relación de frases donde una frase sirve a la conclusión y otra más, por lo menos, funge como premisa. Fuera de la lógica también se le entiende como sinónimo de "premisa". Tomando en cuenta sobre todo este significado, a las imágenes se les asigna una función argumentativa. Sin embargo, en muchos casos se trata de la función de comprobación empírica que ya expusimos. Además, muchas visualizaciones se toman como argumentos visuales cuando solamente transmiten un contenido de manera adecuada y orientada a una intención comunicativa* (idem:15-16)...

De modo coherente con las discusiones propuestas en los apartados anteriores, no planteo un determinismo de la imagen por sobre otras formas ni asumo un carácter autómata de esta: las fotografías no se bastan por sí solas para argumentar; así, el proceso que propongo es de ida y vuelta, circular: *empirizar* ciertos atributos y dimensiones para ulteriormente desplegar dichas líneas y nuevas composiciones así como conexiones.

Ya he argumentado en torno a la irreductibilidad textual del contexto y su carácter visual, igualmente sobre la posibilidad de aproximarnos a los objetos a partir de premisas que están enraizadas en textos y que a su vez son producto de ejercicios perceptuales y de abstracción visual (cf. Flusser, 2002, Lloret, 2003). A este respecto, la constitución lógico formal de proposiciones o relación de frases en el plano de lo verbal o textual, no es la única vía para argumentar visualmente: por una parte, descentrar el concepto de los lenguajes formales puede conducirnos a reconocer que las imágenes expresan puntos de vista; en términos de Bitonte (2011:9) dichos puntos de vista "sólo encuentran su fundamento si los situamos con respecto a determinado marco de referencia",

> *Los espacios argumentativos constituyen los marcos a partir de los cuales se pueden referenciar los puntos de vista. En el caso de las imágenes... estos les proveen de los elementos y de las relaciones a partir de los cuales se puede inferir y hacer presuposiciones. De manera que si nos preguntamos cómo se puede reconocer el argumento de una imagen, la respuesta es: recurriendo a elementos colaterales y conocimientos socialmente compartidos. Es en este punto donde resulta más fértil la noción de espacios argumentativos. Esta idea nos ayuda a comprender por qué un ícono no argumenta pero puede desarrollar procesos argumentativos en el marco de un espacio simbólico: porque los espacios argumentativos ofrecen el contexto a partir del cual puede entenderse la dinámica de las imágenes, y cómo una imagen puede desarrollar procesos indiciales y simbólicos. Esto es lo que nos permite hablar de una retórica de las imágenes. Podemos definir entonces los espacios argumentativos como dominios semióticos en los que prevalecen operaciones de orden simbólico...*(*ídem*)

En segundo lugar, el encadenamiento de premisas de las cuales se desprende una que es su conclusión o al menos una conjetura como juicio o aproximación a partir de determinados indicios, se concretará en las composiciones, trabazones, contrapuntos,

contraposiciones (y/o conjuntos de estos) contexto-materiales capturados fotográficamente, para entonces verbal o textualmente establecer conjeturas respecto a correlaciones específicas.

> *...Más allá de una transmisión de relaciones bastante compleja, a las imágenes, a mi parecer, se les debería reconocer una función de fundamentación del conocimiento sólo en el caso de que hagan evidentes relaciones propositivas y argumentativas y si contribuyen al incremento de su plausibilidad. Únicamente se debería hablar de una aportación visual-argumentativa especial si la imagen por sí misma y mediante la utilización de medios visuales hace comprensible una relación hasta ese momento poco clara. Solamente así la imagen —más allá de su función didáctica— proporciona una premisa adicional para reforzar una afirmación* (idem:16).....

Cabe señalar por último, que un compromiso radical con la división verbal/visual podría volver tal reconstrucción imposible, y resultaría insostenible en la medida en que socavaría todo análisis de lo visual, haciendo imposible construir cualquier teoría que pudiera discutir, analizar y explicar el rol de las imágenes en la argumentación. Mientras que nuestro curso de acción contemple la argumentación visual, es que debemos preguntarnos no si podemos hablar de imágenes en la argumentación, sino de cómo podemos hacerlo de la manera más útil y menos artificial.

A una pregunta más específica, sobre si esto puede alcanzarse usando el modelo que los teóricos de la argumentación ya han desarrollado en el contexto de la argumentación verbal o desarrollando una aproximación a la percepción visual diferente (Groarke, 2002), mi respuesta apunta a dos premisas que desarrollamos a continuación:

- El registro memorial, la empirización de indicadores contexto-espaciales, los indicios *capturables* por la fotografía, así como el espacio argumentativo en torno a premisas de orden arqueológico contextual, son el piso de formalización para fabricar/tratar las fotos/estratos como cosas, objetos, materia, etc, que despliegue intertextualmente información técnica, comunicable y explícitamente arqueológica;
- de lo que se desprende que, la relación entre la enunciación visual y la textual, se desenvuelve en forma de hélice, quiero decir lo visual se enraíza en lo textual y

verbal, lo textual se enraíza en lo visual y verbal, de forma tal que independientemente de un principio original de las líneas/curvas o generatriz, su trayectoria mantiene distancias proporciones respecto al eje del cilindro: lo que implica es un principio de proporcionalidad y dialéctica entre el ver y el nombrar (textual o verbalmente)[105].

En síntesis, un enfoque sistémico resultará en una autonomía mutua y correlacionalidad de lo visual[106] a partir de la interacción entre qué requerimos aprehender, capturar y registrar a partir de la visualización arqueológica (el marco conceptual) y cómo lo vamos a realizar en términos de la técnica fotográfica (el modo de producción).

Memoria y resguardo memorial desde la arqueología

Dentro de los más amplios procesos de recuperación y construcción de memoria colectiva[107], la externalización de la memoria a partir de la arqueología juega un papel

[105] Transmitir la reflexión y el análisis puede resultar caótico sin una intervención del lenguaje verbal en la comunicación. En este sentido, una pregunta fundamental sería ¿se requiere del lenguaje verbal para concretar un análisis?. Es afirmativo desde lo que propone Loudes Roca (2001) cuando señala que los medios visuales y audiovisuales constituyen canales alternativos para la difusión de resultados de investigación. No obstante estos medios no pueden constituir canales alternativos a la comunicación verbal (en sentido amplio), como pudieran serlo al texto escrito en particular, sino canales complementarios. Con esto no se intenta negar la posibilidad del lenguaje visual y audiovisual para explicarse por sí mismo, sino explicar, a partir de sus diferencias con el lenguaje verbal, la condición relacional entre ambos. Una idea clave es que ambos tipos de lenguajes son incomparables en la medida en que ambos se valen de sí mismos para concretarse. Pero inicialmente uno, el visual, se vale del otro, el verbal (ya sea a nivel de pensamiento o conversación interpersonal), para concretar un significado (Hernández, 2006).

[106] La posibilidad de un lenguaje visual autónomo se habilita sólo en la medida en que ciertas imágenes son familiarizadas y rutinarias, es decir, que pierden abstracción en la medida en que se categorizan socioculturalmente. Este proceso se desarrolla con mayor rapidez mediante la intervención de la comunicación verbal; mediante ésta, las imágenes se "realizan". En el ámbito del arte visual, por ejemplo, nos movemos en lo abstracto en la medida en que no haya una interpretación verbal. Se debe entonces considerar la conjunción de ambos lenguajes en la investigación, más que la sustitución de uno por el otro.

[107] Las iniciativas sociales para esclarecer la situación de decenas a centenares de cuerpos desaparecidos por ejemplo en Argentina, el Estado español, Perú, (EAAF, 2013), (González-Ruibal, 2009), ha colocado como impronta la recuperación de la memoria al grado de generar iniciativas legislativas e investigativas como

fundamental. El arqueólogo francés André Leroi-Gourhan se enfoca significativamente a este fenómeno, particularmente en su obra "Le geste y la parole", publicada entre 1964 y 1965, en la cual propone que las manifestaciones gráficas paleolíticas de Lascaux y Altamira representan elementos de información social, creados para externalizar la memoria.[108]

Por su parte, Jacques Derrida se basa en gran parte en estas ideas de Leroi-Gourhan para la creación de un concepto central en su obra como es el de *différance* (Derrida 1967, citado en Cornell 1999a). Toda su crítica al estructuralismo se basa en la crítica a la noción del texto entendido como lineal y alfabético, una noción básica en Ferdinand de Saussure. Para el filosofo francés nacido en Argelia en cambio, no existe un supertexto cultural, una estructura general, sino una serie de "juegos de diferencia", los cuales operan en diferentes contextos y son de corta duración.

Aunque Derrida (1967) prefiere no utilizar el concepto de escritura, lo redefine hasta el punto de modificarlo del todo: los juegos de diferencia dejan huellas, son elementos de memoria externalizada, es decir, forman una escritura en la terminología de Derrida, quien considera al libro nada más que como un paréntesis en la historia de la escritura.

En términos de lo no escrito (metafóricamente ni textualmente) Silvia Rivera (2010) plantea que en las culturas visuales, lo "no dicho", contiene una pertinencia metodológica,

---

"Leyes de la Memoria Histórica". El mismo González-Ruibal plantea de estos ejercicios sociales quedarán incompletos si no se les dota de un sentido científico e histórico más allá del puro hecho emocional y afectivo. Es imprescindible, para que el trabajo tenga sentido, que la gestión arqueológica referida a los hechos del pasado más cercano, cobre una significación histórica, no sólo metodológica, que facilite la reflexión crítica de los acontecimientos. "Y es por este sentido último, por el que no debemos concebir una solución de no perdida, sino de entendimiento y reinterpretación, a través de una explicación imparcial y coherente de los distintos símbolos que reflejen la Historia de eventos específicos". (González-Ruibal, 2009).

[108] Para el arqueólogo francés estas imágenes poseen una calidad suprema, en cuanto a su valor pedagógico. "La información está distribuida sobre las paredes de estas cavernas de forma dispersa, sin una organización estricta del comienzo y final. En cierto sentido, se extienden como una flor en todas las direcciones, lejanas a la organización de un texto lineal escrito sobre la base de un alfabeto" (Cornell, 1999:1). En consecuencia, Leroi-Gourhan postula, ya en los años sesenta, que la tecnología informática iba a transformar la metodología de transmisión de la información, es decir, "iba a liberar el mensaje de su prisión lineal"; sentencia que deviene en una fenomenología actual respecto a los medios de comunicación.

en tanto permiten conocer aquello que no aparece explícitamente. Por ejemplo, posibilita desentrañar la forma como operan los procesos de la memoria colectiva en las rebeliones indígenas de distintas épocas y descubrir su perspectiva no lineal y no teleológica de la historia. Pero también las expresiones materiales contienen formas de memoria que pueden codificarse, decodificarse y hacer nuevos sentidos en diferentes espacios, temporalidades y circunstancias en los contextos sociales donde fueron concebidos.[109]

En general podemos observar dos vertientes diferentes respecto a la memoria, el concepto historiográfico e ideológico que implica lo colectivo, lo histórico posiblemente externalizado y otra forma también de carácter histórico contenida o codificada en expresiones o manifestaciones materiales[110] (gráficas, visuales, "textuales", etc.) con distintos fines, no necesariamente explícitos o de "código abierto".

En ciertos discursos sociológicos, históricos, historiográficos y antropológicos pareciera ser un atributo fenomenológico o de la realidad; sin embargo una observación desde la arqueología aborda esta cuestión como un proceso de construcción -no ontológico- del cual no somos los más autorizados, aunque si los que empezamos a recurrir más a dicha cuestión:

> Van Dyke y Alcock (2013) plantean dos vertientes a partir de las cuales la arqueología ha explorado el concepto: memoria social en contextos arqueológicos y "el sentido del lugar, memoria y fenomenología"; ambos trazados a partir de una forma relativamente constructivista, que hurgan en relaciones materiales-cognitivas intencionales para la producción de memoria, mediada de alguna forma por el trabajo investigativo. Esto es, la abstracción de atributos memoriales en los

[109] En los pueblos indígenas americanos existen múltiples expresiones materiales de la memoria, o sea, múltiples maneras de escribir, para decirlo según la propuesta de Derrida. Estas expresiones se manifiestan de muchas maneras. El arte rupestre es, por supuesto, un campo fértil para la investigación. La producción textil es otro ejemplo del cual tenemos muchas huellas; aquí podemos mencionar los signos y marcas en textiles prehispánicos de la península de Paracas (Perú). Pero también la cerámica prehispánica presenta abundantes mensajes y la variabilidad de expresión en ella es notable.

[110] Se conocen también otros métodos para preservar la memoria, sobre todo de carácter onomástico. El ejemplo más conocido suele ser el del quipo, un instrumento creado a base de sogas y nudos, de gran uso en el Incario, particularmente con fines adivinatorios o calculatorios.

contextos a partir de evidencias y, la producción de sentidos a partir del contacto con los sitios arqueológicos, históricos, simbólicos, etc., mediado por el conocimiento arqueológico.[111]

Para esta investigación resulta de mayor relevancia la forma en que nosotros mediamos y rememoramos, a partir de nuestras propias inscripciones y anotaciones, quiero decir las propiedades y mecanismo de la memoria técnica o mejor dicho de la técnica de la memoria: cómo funciona y que relevancia tiene para la investigación histórica y arqueológica.[112]

Memoria técnica y procesos de trabajo

La memoria fundada en el trabajo arqueológico, individual o personal, va a ser complementaria con la social o colectiva; por definición la memoria individual pretérita está fuera del alcance como lo han observado diferentes aproximaciones cognitivas en nuestra disciplina, fundamentalmente cuando hay contextos tanto semánticos, simbólicos como objetuales que han sido construidos o están siendo recreados por grupos o comunidades ya sea académicas, profesionales, jurisprudenciales y como en las que nos desenvolvemos cotidianamente.

No obstante en la dimensión del trabajo arqueológico es necesario definir la

---

[111] Las arqueólogas sostienen que en la actualidad, el de interpretar pasados humanos es *el negocio* aceptado de nuestra disciplina, y en proceso, el de contribuir a la construcción de la memoria de las sociedades contemporáneas. Aunque nosotros mismos estilemos como participantes en una disciplina académica relativamente joven, la "fascinación por el pasado" o "la curiosidad retrospectiva", que dio lugar a la práctica formal de la arqueología no es un fenómeno específico a la era posterior a la Ilustración. Al igual que el gobernante babilónico Nabonido, pueblos pretéritos habitaron paisajes a sabiendas que eran palimpsestos de ocupaciones anteriores. Los sitios fueron construidos sobre sitios; los paisajes fueron ocupados y una y otra vez reocupados. Rara vez era esto una reutilización sin sentido o inocente. Al igual que nosotros, los pueblos pasados observaron e interpretaron las huellas de pasados más distantes para servir a las necesidades e intereses de sus vidas actuales.

[112] Me es indispensable diferenciar y aclarar que no estoy tratando de una exploración fenomenológica ni auto-reflexiva, quiero decir la cuestión planteada no tiene que ver con la pregunta de cómo construimos la memoria a partir de abstracciones, inferencias e indicios contenidos en el contexto arqueológico, sino cómo es la mecánica y técnica de la memoria y cómo estas pueden articularse al ámbito de producción de imágenes fotográficas por medio de la cámara digital.

memoria a nivel individual y fisiológico[113] como "la facultad que tiene el sistema nervioso para almacenar recuerdos"; de este modo, la capacidad de recordar es fundamental en la autoconciencia; "es mediante la memoria, la remembranza del pasado y de la propia vida que se construyen muchos aspectos de la identidad individual" (Maltes, 28:2014)

> *La memoria está constituida por recuerdos y percepciones. Estos dos componentes son la base de muchos procesos cognitivos, incluso de la misma conciencia. Para poder reconocer un impulso, ya sea visual, olfativo, auditivo, etc., es necesario poder comparar estos con otros impulsos previamente vividos y almacenados en la memoria* (*ibid*,29).
>
> *…es el receptáculo de los recuerdos, los cuales están definidos por la experiencia sensorial que hace que las neuronas construyan estos recuerdos, o marcas, mediante la comunicación que establecen entre sí a través de la sinapsis. Hay diferentes tipos de memoria, a corto, mediano y largo plazo, explicitas o declarativas. La memoria es dinámica, cambiante, los recuerdos se crean y se modifican…* (*ibid*,34).

Esto implica la posibilidad de varias vías de *almacenaje* que de ser fijadas materialmente van a generar datos e información. Además del registro formal que realizamos —dibujos, croquis, descripciones y análisis textuales, etc.— resguardar la memoria puede hacer reversible el proceso de construcción analítica, interpretativa y de construcción de sentidos, más no el proceso de destrucción sistemática de diferentes objetos o contenidos de memoria, muchas veces residuales y en pérdida constante.

En el nivel del almacenaje y comunicación, es decir la exteriorización de las marcas y recuerdos, confluye la técnica, que va a correlacionarse recíprocamente con la memoria humana.

Para ello es significativo reflexionar sobre la noción que en torno a la técnica Gilbert Simondon establece respecto a la memoria técnica. En "El modo de existencia de los objetos técnicos" (2007), propone hacer una genealogía del objeto técnico donde dialogan nociones de la economía, antropología, ciencias físicas e ingenierías, entre otros, toma el caso de la memoria y la complementariedad que el hombre y la máquina

[113] Para explorar a profundidad esta perspectiva, en el segundo capítulo de la tesis "Retratar la memoria. Pasado prehispánico, fotografía y discurso oficial" de Carlos Maltes (2014), se propone una definición de la memoria, sus formas y cualidades, así como su correlación con las imágenes mentales.

presentan para la exploración del pasado.[114]

> *La memoria humana recibe contenidos que tienen un poder de forma en el sentido de que se recubren ellos mismos, como si la experiencia adquirida sirviera de código a nuevas adquisiciones, para interpelarlas y fijarlas: "el contenido se convierte en codificación", en el hombre, y más generalmente en lo viviente, mientras que en la máquina, codificación y contenido permanecen separados como condición y condicionando* […] *Ahora bien, la operación técnica compleja exige la utilización de dos formas de memoria. La memoria no viviente, la de la máquina, es útil en el caso en el que la fidelidad de la conservación de detalles predomina sobre el carácter sincrético del recuerdo integrado en la experiencia, que tiene una significación a través de la relación que mantiene con los otros elementos. La memoria de la máquina es la del documento, del resultado de la medida. La memoria del hombre es aquella que, con muchos años de intervalo, evoca una situación porque implica las mismas significaciones, los mismos sentimientos, los mismos peligros que otra, o simplemente porque esa aproximación tiene un sentido de acuerdo con la codificación vital implícita que constituye la experiencia. En ambos casos la memoria permite una autorregulación, pero la del hombre permite una autorregulación de acuerdo con un conjunto de significaciones validas en lo viviente y que sólo se pueden desarrollar en él; la de la máquina funda una autorregulación que tiene un sentido en el mundo de los seres no vivientes. Las significaciones según las cuales funciona la memoria humana se detienen allí donde comienzan aquellas según las cuales funciona la memoria de las máquinas (Simondon, 2007:141).*

Lo que caracteriza la función de conservación de la máquina es que carece absolutamente de estructura; la película no registra de mejor manera figuras bien recortadas, "por ejemplo imágenes geométricas, que la imagen desordenada de los granos de una taza de arena; incluso en cierta medida, las oposiciones vivas de las superficies bien recortadas se graban peor que la uniformidad desordenada de los granos de arena, a causa de los fenómenos de difusión de la luz de la película" (Simondon, 2007: 138); del mismo modo, continua, la banda magnética no registra mejor los sonidos musicales que tienen una forma, una continuidad, "de aquellos transitorios o los ruidos": el orden no existe para esta conservación de registros a través de la máquina, "que no tiene la facultad de seleccionar formas".

---

[114] Respecto a la segunda refiere por ejemplo, que una cinta magnética de trescientos metros de largo "puede conservar un registro de la traducción magnética de ruidos y de sonidos cualesquiera en las gamas que van de 50 a 10.000 Hertz"… "un rollo de película de iguales dimensiones puede registrar las escenas que se desarrollan durante aproximadamente media hora, con una definición del orden de las 500 líneas", esto es la posibilidad de distinguir en cada imagen, aproximadamente 250.000 puntos; y, la posibilidad de grabar 3.600.000 acontecimientos sonoros por medio de la banda magnética.

> *La percepción humana vuelve a encontrar las formas, las unidades perceptivas, en la visión o en la audición de los documentos grabados. Pero la misma grabación no implica verdaderamente estas formas. La incapacidad de la función de conservación de las máquinas es relativa a la grabación y reproducción de las formas. Esta incapacidad es general, existe en todos los niveles. Hace falta una complicación considerable para lograr que una máquina de calcular pueda escribir sobre la pantalla de un tubo catódico los resultados en cifras directamente legibles* (Simondon, 2007: 139).

En la misma dirección se plantea que la maquina puede conservar las formas, pero sólo una cierta traducción de las formas, por medio de una codificación, en repartición espacial o temporal, la cual puede ser "muy durable", como la de una cinta magnética definitiva, como la de los granos de plata en la película sensible, "o completamente provisoria, como la de un tren de impulsos en tránsito en una columna de mercurio que tiene un cuarzo piezoeléctrico en cada extremidad", etc.; la plasticidad del soporte no se debe confundir, sugiere, con "una verdadera plasticidad de la función de registro" (*ibid.*).[115]

El acoplamiento del hombre a la máquina, afirma Simondon, comienza a existir a partir del momento en que se puede descubrir una codificación común a las dos memorias, a fin de que se pueda realizar una convertibilidad parcial de la una a la otra, para que sea posible una sinergía.

Respecto a las técnicas de observación arqueológica, este aserto implica la complementariedad de la visualización cuantitativa y cualitativa, de la memoria humana y la memoria de la máquina (Simondon, 2007), de la visualización virtual con la mirada humana: si bien hay una relación sistémica entre ambas, el reconocimiento de relaciones espaciales o materiales que nos significan una forma de evidencia guiará el registro: posiblemente la codificación sea la empirización de la idea de evidencia.

---

[115] En este sentido, sugiere, el propio soporte (no implica la rigidez del registro), se encuentra en el orden de lo perecedero, modificable y perturbable, que en complementariedad con ciertas capacidades de la memoria humana constituye un dialogo y posibilidad de orden técnico; de allí que se precise el problema del registro, percepción y memoria, como interespacio en torno al que el desdoblamiento de uno o varios dispositivos digitales, intervengan para su visualización, en coordinación con observaciones analíticas e interpretativas, complementarios con la multiplicidad de medios como la fotografía mecánica.

En este sentido la memoria técnica no puede referirse ni entenderse a la relación dicotómica memoria individual o personal – memoria colectiva, esto es, trata y argumenta del modo en que se produce o se articula la memoria sin recurrir ni pretender profundizar o discutir con sus condiciones cognitivas, físicas o fisiológicas.

Descifrar y diseñar lo arqueológico en el hecho fotográfico: el indicio como signo

Jean-Marie Schaeffer (1990), atribuye una dualidad al signo fotográfico que oscilaría entre lo indicial y lo icónico. Esta es una definición mucho más compleja y completa del signo fotográfico, que muy fácilmente ha sido catalogado como índice o indicio, según la definición de Peirce: un signo que establece una relación de contigüidad con su referente. Schaeffer llama la atención sobre la cuestión de la analogía, definitoria para el funcionamiento comunicativo de la fotografía: la supuesta contigüidad entre signo y referente, no es más que una sugerencia derivada de la contigüidad (o simplemente cercanía) entre la cámara y lo fotografiado. De modo que es de la analogía de donde saca la foto su densidad iconográfica.[116] Y probablemente la analogía el punto de partida para definir su funcionalidad (cf. Molina, 2005).

Un signo de existencia puede ser una evidencia, un síntoma, una prueba, una pista. “Y estos términos se acomodan lo mismo en el lenguaje de la arqueología, que en el de la historiografía, en el de la medicina o en el de la policía” (Molina, 2005). Esto es lo que permite a la fotografía colocarse tan coherentemente en lo que Carlo Ginzburg (1994) llama "el paradigma indiciario", un modelo epistemológico que el historiador italiano

[116] El icono fotográfico está marcado por su peculiar circunstancia de origen, esa circunstancia en la que la cámara y lo fotografiado coincidieron. De modo que el icono resulta en una especie de prueba de esa coincidencia, mientras que la coincidencia le da cierto prestigio, cierta legitimidad al icono. A esto se refiere Schaeffer cuando dice que el signo fotográfico es un icono indicial. En tanto icono, estaríamos hablando de lo que Peirce llama "un signo de esencia", es decir, en palabras de Schaeffer, un "signo que se basta a sí mismo", no obstante esta autosuficiencia se pierde en la fotografía: el icono es "sometido" a la función indicial, deja de funcionar como un signo de esencia y se convierte en un signo "de existencia".

localiza precisamente a fines del siglo XIX, en un contexto que permite la confluencia de distintas disciplinas y prácticas, científicas o no[117].

La fotografía vendría a absorber, como ninguna otra técnica de la época, las cualidades de este paradigma indiciario, en tanto actitud ante el conocimiento y en tanto método de investigación que privilegia al signo, al síntoma y a la evidencia como instrumentos para descifrar, interpretar o traducir un objeto. El objeto, e incluso el sujeto, fotografiado, podrían contemplarse como parte de una misma trama, del cual se pretende recuperar el significado y, junto con éste, el valor.

La fascinación por lo inteligible. El desarrollo de instrumentos para rescatar lo inteligible. La confirmación del conocimiento como deseo de lo inteligible. Quizás hasta ese punto podría forzarse el concepto de paradigma indiciario planteado por Ginzburg. Y esto ayuda a entender la perfecta articulación de la práctica fotográfica con el resto de las prácticas culturales, en un contexto donde lo visible era considerado "...un mundo de huellas" (Krauss, 2002).

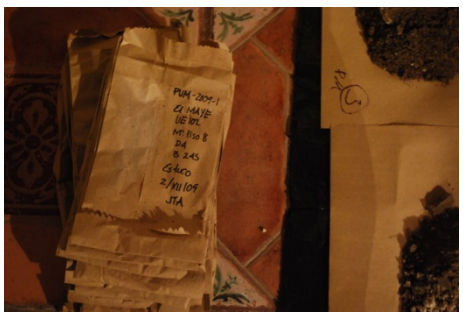
Nos referimos a *lo indiciario*, específicamente, al paradigma indiciario (Ginzburg, 1994)[118]: los indicios son rastros, huellas, marcas, vestigios, señales o signos, que permiten identificar de manera más segura una identidad más general (*ibid*,:152).

---

[117] Molina (2005) refiere que la aceptación y el prestigio de la fotografía a fines del siglo XIX tal vez no sean tan evidentemente debidos a la pertinencia del modelo visual de la cámara oscura, pero sí muy posiblemente a su utilidad para muchas de estas prácticas que (como la medicina, la fisiognómica, la etnografía, la investigación pericial, o la investigación artística) encontrarían en la fotografía el resumen de este paradigma indiciario.

[118] En el ensayo "Huellas: Raíces de un paradigma indiciario" Carlo Ginzburg plantea un modelo para la investigación histórica, el modelo indiciario, el cual establece una relación inferencial entre evidencia observable y un evento no observable: se trata de rastros no intencionales mediante los que establecemos una relación con un fenómeno no observado; un indicio puede ser cualquier rastro y dentro del modelo indiciario son rastros “que la mayoría de las veces resultan imperceptibles” (Ginzburg, 1994: 97), “datos marginales que resultan reveladores” (ídem: 105), “huellas infinitesimales que permiten capturar una realidad más a profundidad de otro mundo intangible (ídem: 106).

De este modo, por ejemplo en la siguiente imagen es imposible hacer una observación, inferir y/o ver dinámicamente un evento deposicional. Hacemos visible por medio de las fotografías un espacio arqueológico, específicamente un piso delimitado por tres muros fragmentados, en donde hay trazas de material de colores blancuzco, gris y carbón (formalmente parte del piso). Sistematizadamente esta superficie ha sido marcada, seccionada y rota paralelamente a los ejes en que se hallan orientados los muros.



Excavaciones en el sitio arqueológico El Maye, Ixmiquilpan, Hidalgo. Muestreo de piso de estuco por el geoarqueológo Joel Torices
Proyecto Valle del Mezquital-ENAH
Fotos: PVM-Canek Huerta Martínez
09.12.09

La secuencia de imágenes nos muestra información específica que nos permite inferir dos cosas en general, una, las trazas y residuos de material con tonalidades grisáceas indican que el piso contenía material distinto a un aglomerado de tierra con material orgánico, de tal forma el material contenido y constituyente del piso supone una preparación de mayor intensidad, uso especializado/definido para alguna función o, alguna forma de reacción química que pudiera implicar los dos primeros supuestos. Segundo, la delimitación y rotura planeadas, así como ausencia de fragmentos de piso indican la extracción de muestras, que en conjunto con su empaquetamiento y diferenciación por medio de nomenclaturas, supone un muestreo planeado para su estudio fuera del sitio.

En este caso los indicios son las tonalidades visibles del piso, así como la disección, rotura y ausencia de fragmentos de piso y su ulterior organización fuera del sitio.

Se hacen inteligibles dos conjeturas posibles a partir de los indicios aprehendidos/aprehensibles en las imágenes; los que a su vez pueden ser correlacionados con otras líneas de visibilidad para dar cuenta de cuál era el estado deposicional y

posdeposicional del piso en relación a los muros; qué estado de conservación guarda la superficie de éste respecto a los muros; qué cantidad de material fue removido para liberar arqueológicamente el piso; cómo fue realizado el procedimiento para fragmentar y remover las muestras y, por supuesto, tanto la fecha de realización y el transcurso/rango de tiempo en que fue hecho; sin embargo esta visualización no se presume ni asume como la búsqueda de evidencia o una evidencia en sí misma: para ello es necesario articular esta forma de visualización con otros procesos instrumentales con accesibilidad a contenidos no visibles por el ojo humano.

El trabajo, cuerpo y memoria como estratos/ líneas de visualidad de la imagen técnica: un horizonte post post-procesual

La relación o analogía entre la observación de la imagen presentada en torno a la *Rising Star Expedition* en Sudáfrica con la imagen técnica y la imagen científica con fundamento pictórico, conlleva a un desplazamiento vertiginoso de la imagen arqueológica puesto que la premisa visual del trabajo de Garrett en dos dimensiones (despliegue de movimientos, sentidos, formas, los cuerpos trabajando y las percepciones desprendidas), pareciera el contrapunto de la condensación imaginal, en el sentido de que ésta atrapa, aprehende y encripta todo un conjunto de significados sin necesariamente implicar una acción.

Una alternativa al proceso de analogía pictórica desplegado en algunas imágenes científicas en contextos argumentativos y de génesis, se halla en lo que reconocemos como una forma de etnografía visual, intrínseca a la observación y visualización arqueológica, que tiene la finalidad de desdoblar y dar cuenta del proceso de construcción y experiencia arqueológicos; ejercitar y practicar la etnografía del trabajo arqueológico en una excavación, desglosará visualmente toda la urdimbre contextual y en su devenir fotográfico se puede vislumbrar y articular imágenes contenedoras de conceptos, exteriorizar significados aparentes, mínimos y legibles, quiero decir ideas en torno a la dimensión artefactual, material, experiencial y observacional.

Mediante la fotografía existe la posibilidad por una parte de realizar esa etnografía

arqueológico visual y también de analizar o dar cuenta de la formación del registro arqueológico a través del tiempo[119] (Carlos Maltés, 2006); además, visualizar por medio de la relación entre los elementos culturales fotografiados, el espacio, tamaño, disposición de los materiales, arquitectura, materiales constructivos, coherencia con el paisaje urbano o natural.[120]

Partiendo de intersecciones disciplinares entre historia y etnografía, y particularmente del dialogo antropología-arqueología, que se ha concretado en la etnoarqueología, (cuyo enfoque más importante se dirige al proceso de formación de contextos arqueológicos), Maltés propone algunos elementos que la arqueología puede estudiar a través del registro visual, en particular el fotográfico:

- Planteamiento de hipótesis acerca de la formación de los contextos arqueológicos: observar y registrar la cultura material en el momento de su transformación en contexto arqueológico posibilita analizar el proceso de "ruinización" de los elementos arquitectónicos (Shanks, 1997); o bien el proceso de "basurización" en la concepción schifferiana: el contexto arqueológico en el transcurso por el tiempo; el antes y el después.
- El momento histórico, político y filosófico, el paradigma científico del momento, el contexto de la investigación: habilita medir los alcances de los trabajos arqueológicos al analizar las fotografías de registro, mediante lo cual la historia de la arqueología podría ser analizada a través de su propio registro, considerando la intencionalidad del fotógrafo: ¿a quién fue dirigida la foto? ¿qué expresa el autor? ¿qué representa la imagen?
- Etnografía de la arqueología: con base en sujetos capturados en las imágenes se pueden efectuar estudios etnográficos y analizar las relaciones de poder entre el personal que participa en una excavación, con lo cual los trabajadores de un proyecto arqueológico,

[119] El abordaje arqueológico de la imagen habilita leer: "El tiempo representado en la imagen y las huellas del tiempo presentes en los elementos culturales; el proceso de "ruinización" y "basurización"

[120] Si bien Maltés habla de lo legible y desplegable a partir del análisis de fotografías desde la arqueología, tal enunciación me implica echar a andar la premisa a través del hacer y la fabricación de fotos que positivamente tenderían a intentar condensar y formalizar correlaciones conceptuales, desde el mundo de la percepción visual, que a su vez se desprenden de la comunicación escrita y la experiencia.

lograrían cierto reconocimiento.

- Arqueología de la etnografía: posibilita la realización de un estudio arqueológico de las fotografías de registro etnográfico al analizar los elementos de cultura material que aparecen en la imagen, considerando la tecnología nativa, las herramientas y la industria como medios de subsistencia (Maltés, 2006: 25-26).

De tales líneas, me parece asequible tanto para la fabricación de fotos como para la lectura de registros existentes, el primer y tercer alcance.

Como ejemplo podemos observar o propongo observar, dos casos que presentan entrecruzamientos e indicios sensoriales, visuales y materiales en los que se plasman e inscriben fotográficamente, significados, conceptos y premisas de orden observacional.

Mississippian Archaeology in the Midwest Heat

Robert Dohe

Dan Blodgett

Dan Felty

Dr. Alleen Betzenhauser

Dwayne Scheid (top)

Luke Plocher (mapping), Kyle Hensley (right)

Someone's gear

Desde 2008, los arqueólogos han estado excavando áreas de un sitio nativo americano prehistórico que abarca aproximadamente 478 acres. El sitio en East St. Louis, Illinois, está enterrado por un metro o más de grava histórica, escoria y basura y estuvo presente desde aproximadamente 900 a 1200 dC . Durante este tiempo, los arqueólogos han excavado miles de pozos y estructuras de almacenamiento (residenciales y de otro tipo. Partes de este sitio están siendo mitigados antes de la construcción del nuevo puente sobre el Río Mississippi.

Artefactos notables recuperados de esta excavación incluyen una pequeña estatuilla de arcilla de pedernal encontrado al comienzo de las excavaciones. La importancia de esta figura es doble: uno, por su importancia para los pueblos pre-históricos que lo fabrican, y segundo para demostrar cómo el desarrollo histórico ha impactado el mismo sitio. La estatuilla fue recuperada dentro de una estructura quemada junto a una histórica zanja de drenaje. Si se hubiera cambiado la zanja, incluso unos pocos centímetros, la figurilla podría haber sido destruida o perdido por completo.

En la actualidad, los arqueólogos están trabajando en estrecha proximidad a los equipos de construcción. El puente está programado para ser inaugurado en 2014 y las últimas y pocas áreas de excavación se encuentran adyacente a la construcción principal del puente y las carreteras de los alrededores.

Una vez que se concluyan las excavaciones, los años de análisis seguirán, produciendo datos que podrían cambiar la forma en que interpretamos la historia prehistórica de la región.

...El grupo de trabajo en la compleja estructura continuó abajo del relleno de la cuenca. En el relleno se encontró una gran cantidad de desechos de talla de pedernal (escamas de piedra retirados de núcleos o herramientas de mayor tamaño). En realidad, eso es todo lo que hemos encontrado en los últimos dos días: bandejas y bandejas de lascas de sílex blancos (presumiblemente Burlington).

Llegamos a la superficie del piso de la estructura y comenzamos la definición de la arquitectura. Basado en fundaciones iniciales de la planta, esto parece ser un par de estructuras de pared de zanja de la fase de Stirling (1100 - 1200AD).

En ese momento, nos estamos acercando a las 11, así que empezamos a llevar bien el día. En Nuestro bloque se excavó un par de metros y el follaje ha comenzado a crecer a su alrededor. Añadido a que las pilas backdirt creadas a partir de la excavación, y la poca brisa que sopla en este caluroso día de verano está muy minimizada. Por lo tanto, sentíamos un sol radiante y una humedad fuerte, así que estábamos agradecidos por la tarde ya en el laboratorio.

En el laboratorio, me comí mi almuerzo de campo (la mitad de un tomate, medio aguacate, dos rebanadas de pan de trigo y un melocotón) y procedió la tarea de preparar la ampliación del bloque en que estaba trabajando anteriormente (EB78) .

Primero tuve que volver a través de la documentación que queda en el depósito de almacenamiento de ese bloque para asegurarme de que estaba todo completo y listo para ser archivado. Una vez hecho esto, me pareció que los mapas se verían afectados por la expansión de la orilla oriental del bloque. Del estudio de los mapas he encontrado numerosas estructuras que corrían en la pared oriental. Dejé a un lado los mapas y las notas de estas características para que el equipo expandiera el bloque y supiera qué buscar. Vamos a ser capaces de reconstruir las estructuras parciales y seremos capaces de asignar los números existentes para estas estructuras conocidas. De esta manera, cuando las estructuras estén excavadas no tendremos números duplicados y todos los datos estarán en un solo lugar.

Y ese fue mi día. Me gustaría poder decir que algo más emocionante sucedió, como que yo vi a un perro salvaje atropellado, un ciervo muerto en el lado de la carretera en el camino hacia el sitio o que yo vi a un edificio en llamas y ondeando una gruesa columna de humo negro y acre en el aire... Pero eso fue el martes y el miércoles.

En una nota personal, me dieron el permiso de nuestro proyecto directa (Dr. Tom Emerson) para tomar fotografías en el sitio de documentar los miembros del "crew" que trabajan allí. Me he dado cuenta que documentamos cuidadosamente cada característica y cada artefacto, pero cuando en los informes sale el equipo, somos (no intencionalmente) subrepresentados. Además, creo que el público en general tiene una idea equivocada de lo que sucede en un sitio arqueológico.

... Lo que estoy tratando de hacer es documentar las personas que trabajan en un estilo de "fotografía de la calle" a la moda. Y estoy registrando en película blanco y negro, la que estoy revelando con el café instantáneo y vitamina C. Al final, me imagino una especie de un libro-arte de mesa de café, que contiene las imágenes, en un intento de integrar el trabajo que hacemos en una manera positiva. Porque sí, la arqueología es importante, pero igualmente importante son las personas que ponen en los informes para hacer el trabajo duro en sitios como esto sea posible.

Cabe señalar que como fotografías indexicales[121] (o referencia científica en términos de Latour, 2001)presentan posibilidades de transitar entre lo empírico y lo

[121] La foto como perteneciente al orden del índex (representación por contigüidad física del signo con su referente), concepción que se distingue claramente de las dos precedentes -la foto como espejo del mundo y la foto como operación de codificación de las apariencias- "porque implica que la imagen indicial está dotada de un valor absolutamente singular, o particular, puesto que está determinada únicamente por su referente, y sólo por este: huella de una realidad" (Dubbois, 1986: 43); que requiere un sentido (ausente) inmediatamente a esa configuración: la contextualidad.

argumentativo; específicamente del último trabajo puedo afirmar que se inscribe en el corpus de la investigación arqueológica, siendo el registro de los trabajos parte fundamental del registro.

Sobre las excavaciones dirigidas por Arthur Demarest en Cancuén, Petén, Guatemala

Kenneth Garrett[122]

Cancuen, Artifacts,Guatemala, Arthur Demarest, Tomas Barrientos, Maya, palace, Classic Period, Peten, Jade

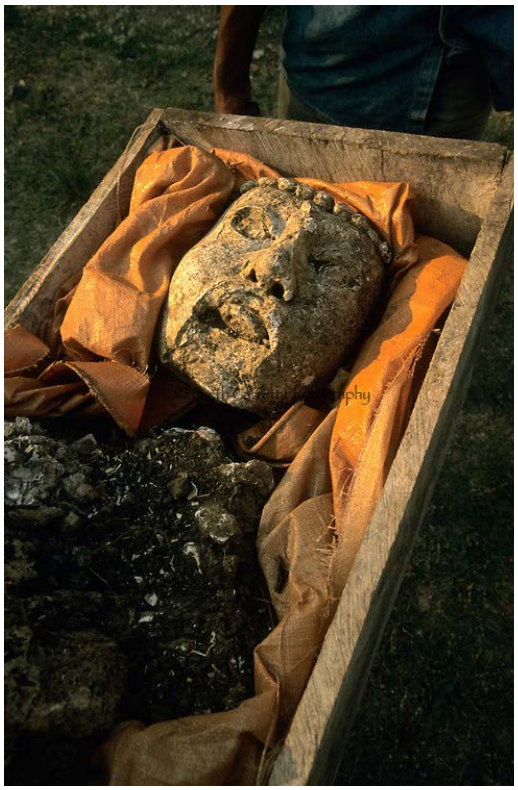
[122] Ken Garrett nació el 23 de septiembre de 1953, en Columbia, Missouri. Tuvo un temprano inicio en la fotografía, asistiendo a talleres de fotoperiodismo en la Universidad de Missouri en 1970 y 1972. Recibió un título de licenciatura en antropología por la Universidad de Virginia en 1976.
El trabajo de Garrett se ha exhibido en el Instituto Smithsoniano, el de Arqueología y Antropología de la Universidad de Pensilvania, en Egipto, Cuba y Japón. También se han publicado sus trabajos en el Smithsonian, "Air and Space", "Archaeology", "Fortune", "Forbes", "Time", "Life", "Audubon", GEO, "National Wildlife", y "Natural History".

Cancuen, Guatemala, Arthur Demarest, Tomas Barrientos, Maya, palace, Classic Period, Peten, Stucco, mask.

Cancuen, Guatemala, Arthur Demarest, Maya, palace, Classic Period, Peten, Stucco mask.

Cancuen, daily life,Guatemala, Arthur Demarest, Tomas Barrientos, Maya, palace, Classic Period, Peten, Rio Pasion, Pasion River.

Cancuen, Guatemala, Arthur Demarest, Maya, palace, Classic Period, Peten.
Cancuen, Guatemala, Arthur Demarest, Tomas Barrientos, Maya, palace, Classic Period, Peten, offering.



Artifact, Stucco mask, Cancuen, Guatemala, Arthur Demarest, Tomas Barrientos, Maya, palace, Classic Period, Peten
Derecha: Cancuen, Guatemala, Arthur Demarest, Rudy Larios, Maya, palace, Classic Period, Peten.

Artifact, jade, Cancuen, Guatemala, Arthur Demarest, Tomas Barrientos, Maya, palace, Classic Period, Peten.

Excavación Cancuén

Seleccione de una galería completa —bajo los *tags* de "Cancuec" y "Arthur Demarest"[123]— diez fotografías que considero modélicas por ser producidas por un

[123] "Hace cinco años se sabía poco acerca de Cancuén, una antigua ciudad portuaria en el río La Pasión, cuyo nombre significa "Lugar de las Serpientes".
El estatus de la ciudad-estado como una potencia económica del imperio Maya comenzó a surgir en 1999, cuando Demarest y un equipo de expertos de la Universidad de Vanderbilt (patrocinado en parte por el Comité de la Sociedad National Geographic para la Investigación y Exploración) y el Ministerio de Cultura de Guatemala comenzó a explorar las ruinas de la ciudad.
Sus excavaciones pronto descubrieron el mayor palacio del antiguo mundo Maya encontrado hasta la fecha. El palacio, construido principalmente en el año 770, durante el reinado de Taj Chan Ahk, se extendía por casi un cuarto de millón de pies cuadrados (23.000 metros cuadrados) e incluye 200 habitaciones con techos abovedados.
La residencia real era una "máquina de creación de poder" inteligentemente diseñada para inspirar temor en los reyes guerreros visitantes. El palacio fue utilizado para convertir los rivales en vasallos, dijo Demarest. "Hubo 11 patios. En el momento en que estas al pie del rey, estabas dispuesto a hacer cualquier cosa por él", dijo.

antropólogo y fotoperiodista, por presentar interconexiones legibles, exteriorizadas y explicitas contexto-dimensión-artefactos-vida cotidiana y por su aprehensión perceptual de momentos significativos en una excavación (de los que da cuenta la serie); si bien he planteado una crítica respecto a las fotografías por encargo o no realizadas por los investigadores de los proyectos respectivos, me parece que en este caso se presenta una pregunta (dónde se encuentra, dónde está la "fotografía arqueológica" o en que trabajos u obras la hallamos)[124] y una paradoja: existe como lo he cuestionado un fotógrafo-antropólogo que no necesariamente se encuentra excavando o realizando el registro formal (tiene una ventaja alta sobre el que excava o dirige la excavación, dibuja y hace notas en su diario de campo: toma decisiones; y en esta lógica el que excava no tendría la posibilidad para producir dichas fotografías) y por otra parte como etnógrafo visual— un término que considero útil para esta discusión— percibe, observa, visualiza y captura un contexto amplificado respecto al de orden limitado que tiene o pudiera tener relativamente quien excava.[125]

Si bien en el trabajo fotográfico no está implicado textual o verbalmente esta

---

Bajo Taj Chan Ahk y reyes anteriores, Cancuén sirvió como puerta de entrada principal para el comercio entre las ciudades-estado de las tierras altas volcánicas sureñas de América Central y las tierras bajas de la selva tropical del Petén, al norte.

Estratégicamente ubicado en el río La Pasión, la ciudad-estado del comercio negoció el mercado de los preciosos productos de obsidiana, jade, conchas marinas, y espinas de raya. Artesanos reales utilizaron los materiales para cetros intrincados a la moda, tocados, colgantes y collares que fueron utilizados por los reyes mayas para mostrar y mantener su poder.

http://news.nationalgeographic.com/news/2004/04/0423_040423_mayapanel_2.html

[124] Es fundamental rebasar la pregunta que había planteado en mi tesis de licenciatura "qué es o qué caracteriza la fotografía arqueológica" principalmente al reconocer que existen diferentes fotografías de carácter arqueológico que si bien puedo caracterizar críticamente como fotografías de la arquitectura y la historia arqueológicas, son objeto de la exploración histórica, antropológica y arqueológica.

[125] La segunda parte de esta proposición implica que sus premisas están atravesadas por una observación en donde la arquitectura del yacimiento, las relaciones de trabajo, el contexto social, el contexto del hallazgo, las personas que trabajan, los gestos o expresiones mínimos capturables así como el entorno natural, forman parte de esa arqueología, de esa investigación y expedición arqueológica, de la arqueología misma; hecho que atrae o desplaza a partir de la experiencia perceptual, por una parte, la noción general que tenemos de "contexto" —desde lo textual—, hacia un concepto o espacio dinámico y multidimensional, quiero decir nos está mostrando relaciones y situaciones entre los elemento exhibidos, el transcurso de acciones y transformación de la composición física de las cosas o la fisicalidad de las mismas, además de la espacialidad de las escenas y escenarios: esto es, un horizonte expandido en cuanto a la posibilidad de conexiones cognitivas con base en una perspectiva visual.

aserción, encuentro una sugerencia en cómo observa y cómo registra "la arqueología" de las cosas para construir un equilibrio sistémico entre el texto y lo visual, en donde se restituye el valor de la mirada en correspondencia con lo textual.

Me refiero a que sus premisas teórico-metodológicas están fundadas en aproximaciones etnográfico-visuales, verbales y textuales, sin un orden de aparición temporal, lo que implica una relación de complementariedad: una noción textual explica y complementa a la otra visual y viceversa.

Regresando a las interconexiones meramente visuales y parafraseando a Baraybar[126], "qué vemos en las imágenes de Garrett", a la cual podemos responder de forma general: en primer lugar, un sitio donde predomina bastas tonalidades de café y verde, así como los colores beige, blanco y grisáceo; áreas o espacios derruidos con entornos de vegetación tupidos donde se encuentran realizando actividades principalmente hombres en torno al material rocoso y arcilloso.

Contenido éste en formas o estructuras constructivas o arquitectónicas destruidas, fragmentadas y rotas hechas con base en piedras careadas y/o recortadas y una forma de argamasa con base en tierra y material orgánico (al menos se puede ver que la argamasa o estratos de tierra están mezclados o superficialmente cubiertos con materia orgánica) que contienen o en ellos están adheridos o unidos artefactos de diferente material al de la tierra y piedras.

---

126 El antropólogo peruano del Equipo Peruano de Antropología Forense, en la conferencia "El análisis de traumatismos óseos de interés forense" (25, 04, 2013) realizó un ejercicio por decirlo de alguna forma de educación visual básica preguntando a los asistentes "qué ven en las fotografías" de restos óseos impactados, resultando en respuestas equivocas y bastante elaboradas que daban cuenta de una serie de preceptos, conocimientos preconcebidos y premisas que muy difícilmente podían inferirse con base en la fisicalidad impresa en las imágenes mostradas; si bien en esa disciplina la imagen mantiene un estatuto de evidencia, una imposibilidad de descripción física se hace presente sustituida por una preconcepción de orden texto-verbal en el mejor de los casos, sino es que absolutamente "textocéntrica": no observábamos fisuras, marcas de determinado color, tonos o matices amarillentos o negros, superficies "estrelladas" y cóncavas, sino causa y modo de muerte, posibles armas u objetos utilizados, cargas de fuerza infringidas, etcétera.

Se muestran personas “removiendo” tierra o arcilla en posición flexionada o en cuclillas al ras de los pisos y posicionada alrededor de los artefactos; igualmente es visible alguna herramienta en las escenas fotografiadas; a diferencia de los cuerpos con alguna actividad física podemos observar a otras personas en posiciones estáticas viendo el conjunto de elementos materiales.

Por último vemos una sola persona frente a un grupo que parece ser lo escucha, ambos situados en un claro de follaje donde específicamente el cuerpo solo se para entre cinco elementos visiblemente de piedra volcánica.

Es significativo el entorno de maleza o boscaje en donde están inmersos los espacios de actividad y específicamente por dos imágenes podemos saber que se trata de un área húmeda con una espesura y follaje selváticos. Igualmente que las personas presentes pudieran estar atravesando un rio relativamente amplio.[127]

Además de lo evidente, a partir de estas imágenes derivo cinco líneas de visualidad : que pueden ser deliberadamente imaginadas y provocadas en el acto fotográfico de registro, lo que implica un intento de enraizar en lo experiencial y perceptual lo arqueológico.

Posiciones, deposiciones, localización

En las imágenes 2,3, 5 y 6, vemos la ubicación y lugar físicos de los cuerpos y de los elementos materiales, como puntos o conjuntos de puntos en las matrices de tierra y piedras, como en el espacio visual definido y acotado por el visor de la cámara, es decir un encuadre que localiza siempre un elemento en referencia a los demás sujetos o artefactos; escenas que desde mi punto de vista son “amarradas” y conectadas espacialmente en tres proporciones o gradaciones: los encuadres cerrados donde las personas que descubren los artefactos son el foco de atención, relacionados con elementos arquitectónicos, en

[127] Podemos profundizar infinitamente en los contornos, colores, matices, rasgos y detalles físicos en las imágenes, estamos de acuerdo que las posibilidades de la imagen son irreductibles, sin embargo podemos reconocer en éstas líneas de enunciación e interconexiones, específicamente en torno a premisas arqueológicas.

posiciones muy escabrosas, cerradas y oscuras; las matrices de material donde se excava o "remueve" tierra y, que se dejan ver insertos en claros de boscaje; y, el espacio selvático donde están transportándose los hombres y donde se localiza Cancuén (que podrían corresponder al área de actividad, al espacio arquitectónico y el área de sustentación o geográfica).[128]

Lo cual podemos corroborar por la información textual: Un espacio arquitectónico jerarquizado o jerárquico, el sitio Cancuéc en Peten, Guatemala.

Específicamente en las fotos 2 y 3, vemos una persona sobre una forma de escalinata de piedra volcánica en donde se deposiciona de forma lateral un artefacto que se hace evidente de forma frontal al ángulo de Garrett; es una figura con rostro y un tocado sobre la cabeza, pareciera ser, en una misma matriz de tierra donde se halla una piedra del mismo material que la "escalera"; en la siguiente podemos corroborar que el excavador está limpiando con una brocha la superficie del artefacto depositado sobre la estructura, que a su vez se encuentra sobre o contigua a una superficie inferior (una amalgama de tierra, y material cultural); la persona que quita la tierra cuidadosamente en una parte del artefacto, se encuentra sostenido en sus rodillas: la experiencia primera entorno a la develación de esa superficie es perceptual y visual, la foto sugiere muchísimas conexiones sensoriales y en mi caso, propicia una identificación sensible con la acción, codificada en la memoria y los sentidos, inefable.[129]

En términos de un contexto argumentativo, estas dos imágenes muestran al menos

---

[128] La arqueológa Linda Manzanilla propone escalas de análisis territorial, con cutyos contenidos o interacciones

[129] En lugar de los juicios de valor e interpretaciones, se hacen evidentes varias cuestiones, cómo y en dónde registra (quien excava y observa) el misterio y el enigma de la experiencia reveladora, qué descodificaciones o articulaciones se hacen evidentes en el yacimiento al hacer sentido sobre un posible ordenamiento de los materiales, qué se transforma material y espacialmente al extraer los artefactos, etcétera.

Quien excava sabe que es altamente difícil textualizar la experiencia, ese primer momento instantáneo en que se está esclareciendo la presencia del artefacto pareciera ser se desvanece para nunca más representarse, sólo queda en la imagen una huella de ello. Hay allí, en el hecho, un misterio inenarrable, inefable y que se concretiza únicamente en la memoria humana y fotográfica.

trece unidades estratigráficas, —respecto al artefacto— siendo evidente la interfacies correspondiente a la superficie de la “máscara de estuco”, inferible la interfacies así como un estrato de tierra inferiores al artefacto, bajo la cual otra interfacies y unidad estratigráfica conformada posiblemente por piedras, etc., están deposicionados en su conjunto, con una pendiente de unos 30°. Lo que sugiere un derrumbe deliberado o alguna forma de destrucción antrópica: ¿un proceso de abandono u ocupación, saqueos o desconstrucción históricos?: podríamos hipotetizar por ejemplo, que en un periodo crítico Cancuén fue abandonado y ciertos espacios rituales y administrativos, desacralizados a partir del derrumbe de artefactos así como elementos constructivos y tierra.

Temporalidad, varios frentes

La organización secuencial de las imágenes no es incoherente y se corresponde con los tiempos reales de una excavación, es decir, en contrapunto a la idealización de las imágenes con secuencia tipo 1+2+3+4... y resultante en “x” o “y”, se intercalan momentos significativos de varios frentes de excavación, de forma que se puede establecer que hay al menos tres momentos en los trabajos de excavación (el transporte de los trabajadores o pobladores y la mostración por parte del arqueólogo de los trabajos de excavación; el levantamiento —al menos dibujo del contexto de una ofrenda, etc.) y en torno al contexto arqueológico tres movimientos (la organización-diferenciación del material cerámico; la excavación en las escalinatas para liberar la figura antropomorfa fragmentada; y la liberación de la ofrenda depositada al interior de una "caja").

El orden secuencial en que se muestran las fotos en línea está organizado de tal forma que diferentes imágenes son orientadas a narrar cómo, por ejemplo en la selección que hice, un punto final o significativo es el hallazgo y la liberación así como transporte del material; considero entonces que con apoyo del texto vamos a correlacionar las imágenes de tal forma que va ser posible ubicar tanto el orden de los diferentes frentes de excavación así como la correlación de los hallazgos, quiero decir por ejemplo, reconocer alguna relación estratigráfica entre la deposición de la figura y la colocación de la ofrenda.

En este sentido los tiempos representados en la imagen pueden ser relacionados

en torno a un punto de referencia tal que permita visualizar horizontes así como los cambios contextuales a través del tiempo, que con seguridad se establecerán arqueológicamente.

Historia, transcurso de los artefactos

La salida de las fotografías 2 y 3 remata en el transporte de la "máscara de estuco" (foto 6) para ser resguardada, en una especie de caja o carretilla de madera, hecho que resulta en una historia mínima de vida del objeto que además de contextualizarlo, nos da una dimensión clara de su escala respecto a los elementos arquitectónicos así como la cuerpo humano.

Igualmente en la primer foto, la profundidad de campo utilizada nos muestra en primer plano material cerámico y lítico como una forma de proyección del material arqueológico localizado en los cuadrantes de excavación (en un segundo y tercer plano), es decir, de forma esquemática o con una composición definida nos muestra la matriz de donde fueron extraídos o por lo menos su dimensionalidad en términos espaciales.

El caso es parecido en las fotos 6, 8, 9 y 10, que corresponden a una misma trama: la excavación de una posible ofrenda y su mostración desde el yacimiento que lo contiene hasta una toma cerrada que muestra el material arqueológico.

Trabajadores, corporeización, relaciones

En las fotografías 6, 7 y 8 vemos el lugar que los cuerpos guardan respecto al yacimiento y entre las personas mismas; en la imagen 6 vemos a seis personas que están "limpiando" y extrayendo tierra del cuadrante donde se observa una "caja" de piedra; al menos se puede reconocer tres rostros de los trabajadores y el cuerpo y rostro de un hombre relativamente más joven que los demás, quien hace algún apunte en un cuaderno: es más que inédito observar como parte de los trabajos investigativos a los trabajadores y simultáneamente las posiciones corporales diferenciadas dan cuenta de quién es o podría ser el arqueólogo así como su estatus jerárquico dentro de la excavación.

No es fortuita la aprehensión de estas escenas que dan cuenta de los trabajos

excavatorios y me parece pertinente señalar que además de capturar acciones decisivas, la "caza" de las operaciones y "movimientos", intencional o no, corporeiza los yacimientos, los frentes de excavación y el contexto de tal forma que establece visualmente una dimensión y proporcionalidad a partir de la escala humana, igualmente otorga a la imagen una riqueza y texturización que nos puede ayudar a comprender mejor las formas y cualidad del espacio derruido.

Interdisciplinariedad

Tanto en su expresión como en su hechura las fotos desplazan la actividad de observación a una instancia donde se borran las fronteras o líneas disciplinares, por ejemplo me supone pensar adónde se encuentra exclusivamente lo histórico y lo antropológico, o los límites de lo estético y fenomenológico. Por ejemplo, a quién le corresponde el tratamiento de lo registrado en la imagen 4 y 5, el cruce del rio de la gente que asiste los trabajos excavatorios y de limpieza así como la reunión con el arqueólogo Demarest donde parece ser está dando algún tipo de exposición posiblemente sobre el sitio, los hallazgos y los trabajos corrientes a los pobladores o vecinos; ¿son de interés arqueológico, sociológico, histórico o estético? ¿qué información o conocimiento arqueológico puede generar estas relaciones visuales?

En términos argumentativos existe una familiaridad entre la intervención de los trabajadores asalariados registrada y lo que cotidianamente transcurre en una excavación en nuestro país, es decir que el hecho de que no se exteriorice no significa que no pueda desenvolverse como lo observamos en las fotografías; si bien con base en información textual sabemos que el sitio Cancuén es sujeto de una administración mixta entre la autoridad y la comunidad o comunidades, podemos afirmar que el grado de modificación del patrimonio arqueológico acá por parte de los trabajadores no profesionales es considerable, quiero decir que es de relevancia para la arqueología dar cuenta de cómo históricamente se ha construido una interacción comunidad-puesta en valor de los sitios arqueológicos y las posibilidades que su reconocimiento puede implicar respecto al resguardo del patrimonio histórico y arqueológico por parte de la sociedad civil o

comunidades locales.

En este sentido, considerando los aspectos y la trama presentada en las fotografías podemos afirmar que el tema de las imágenes es cómo a través del cuerpo, las acciones y desplazamientos nos relacionamos con un pasado ruinizado, fragmentado y derruido, es el presente; la temática no es la obsidiana, los palacios y el poder jerárquico exclusivamente, se trata de la develación de un pasado y su misterio en el presente, en medio de una taiga donde se yuxtaponen muchas historias, una trama sobre la sorpresa intelectual y el asombro de los arqueólogos, trabajadores y la gente sobre lo ocurrido allí que es poco a poco es *aclarado*, alumbrado, iluminado como lo refleja la "máscara de estuco" que alumbra a la superficie.

Se trata de la corporeización —*embodiment*— de la experiencia y percepción del hallazgo, las fotos "hablan" sobre el cuerpo como conexión entre pasado y presente, como vehículo de transgresión a los esquemas naturalistas en fotografía pero también al eufemismo del discurso histórico culturalista para higienizar la presencia plurietnica y pluricultural o deslocalizarla de la arquitectura y los edificios arqueológicos: entonces el tema es la arqueología y lo arqueológico, así también una mirada que conecta ambas tramas: la arqueografía

Capítulo 4

OFRENDA OSEA EN EL EDIFICIO PRINCIPAL DEL SITIO EL PAÑHÚ: NARRAR, CONOCER Y COMUNICAR VISUALMENTE

Arqueología del sitio el Pañhú, la fachada este del Edificio Principal y un ejercicio arqueofotgráfico

En la presente sección contextualizo de forma somera el espacio en donde realice el ejercicio fotográfico, para ello hago descripciones en tres niveles diferentes, la ubicación del sitio en el Valle del Mezquital, el sitio arqueológico especifico, la plaza principal y la fachada este del Edificio principal.

Sin perder de vista todo el contexto me enfoco a la arqueología de la fachada este del EP y específicamente a la cala que se ha trabajado interrumpidamente en tres temporadas (2007-1, 2007-2 y 2011-1), así como tres observaciones propias en 2013 y 2014; con el objeto de visualizar a modo de zoom fotográfico el espacio físico que contiene el contexto de la ofrenda excavada en la temporada 2011-1 del Proyecto Especial Pañhú, dirigido académicamente por Fernando López del Proyecto del Valle del Mezquital de la ENAH.

No me refiero al contexto arqueológico puesto que el área física en donde realizo el ejercicio de visualización-registro, formalmente no se contiene en el contexto de la cala 1. Uno de los problemas que visualmente se presenta/propone en esta parte es a saber, si la ofrenda excavada y liberada en la temporada 2011-1 en donde y cuando se inicia el ejercicio de foto, es un evento deposicional independientemente más temprano a las evidencias de eventos rituales halladas en la cala 1 o, si este evento está relacionado estratigráficamente a uno de los eventos inferidos con base en las excavaciones de la cala 1 y por razones varias, no se logra antes del 2011 localizar esa ofrenda.[130]

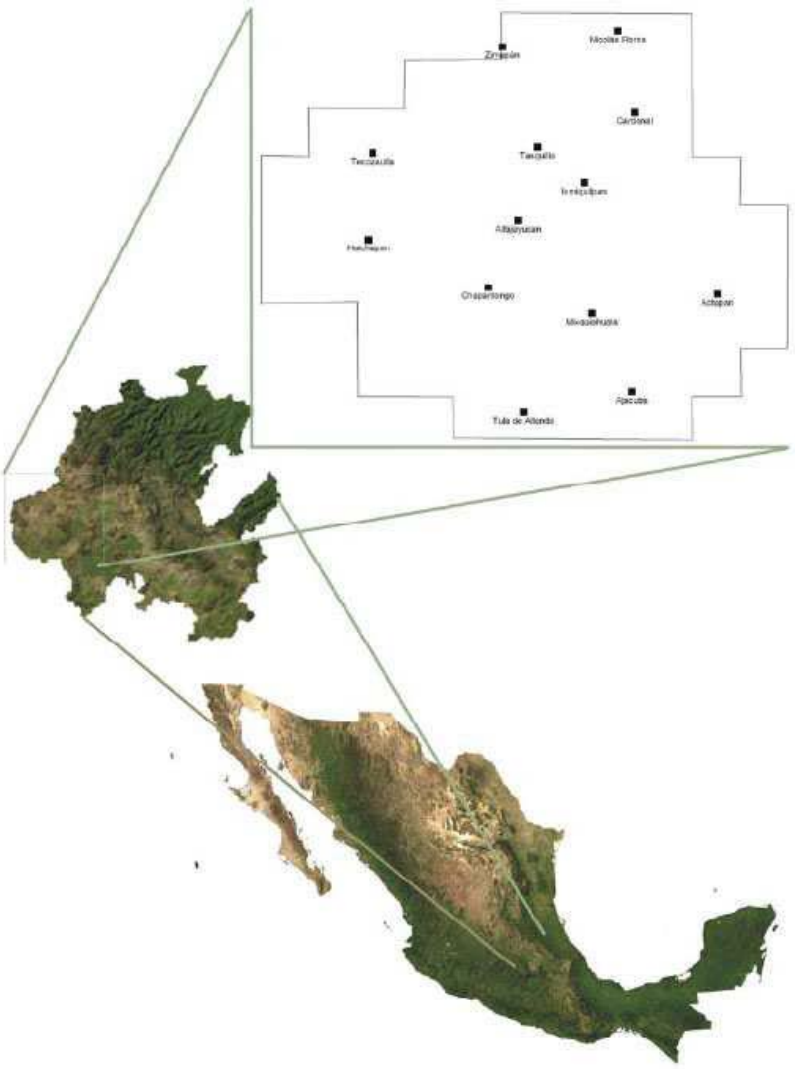
Además de las múltiples lecturas que se pueden hacer de las fotos, la serie que se muestra ha sido seleccionada de entre doscientos setenta y ocho del mismo trabajo de

[130] Si bien el informe arqueológico del 2013 del PEP puede esclarecer esta pregunta, por razones de interés del PVM-ENAH se ha decidido trabajar a profundidad los registros de investigación con el objeto de hacer una serie de interpretaciones y resultados inéditos sobre la temporalidad del Conjunto Principal; por consiguiente no recurro al último informe ya entregado al Consejo de Arqueología y construyo una duda razonable que tiene que ver con la premisa de que (en ausencia de información reciente) puedo problematizar en torno a las relaciones contextuales de la propia ofrenda y, como una cuestión incidental y contingente, la interrelación y correspondencia de dicha ofrenda en torno a la supuesta banqueta o posiblemente al desplante constructivo de la primera etapa constructiva.

excavación y han sido fabricadas a partir de las líneas, curvas y encuadres/desencuadres reflexionados y cribados a partir de las secciones anteriores; me es significativo señalar que el ejercicio y la fotografía son profesionales en tanto las investigaciones y excavaciones se inscriben en ese rubro, quiero decir, su profesionalidad se corresponde al trabajo de observación, visualización y registro, y no necesariamente a una fotografía por encargo, profesional y especializada: en correspondencia a lo discutido, la dimensión técnica del registro fotográfico está determinado por la visualización arqueológica.

Antecedentes de los trabajos de Proyecto del Valle del Mezquital (ENAH) en torno al sitio arqueológico del Pahñu

El Pañhú se ubica en el Valle del Mezquital y abarca desde finales del Clásico hasta el Posclásico temprano siendo el Epiclásico el periodo donde el desarrollo cultural (Xajay) alcanzó su mayor jerarquía.



El Valle del Mezquital. Ubicado al poniente del estado de Hidalgo y en referencia al sur de Querétaro. Imagen PVM

El Valle del Mezquital es una clasificación geográfica del territorio localizado en la intersección de los estados de Hidalgo, Estado de México y Querétaro dentro del Altiplano Central, entre los 98° y 100° de longitud Este y 20° de latitud Norte y ocupa un área aproximada de 7206 km2. Se caracteriza por un clima semidesértico, sin implicar una imposibilidad agrícola (abundan los recursos hídricos, ya sea en forma de cuencas o ríos), tampoco una diversidad limitada en vegetales y animales (Olivares, 2004). Étnicamente se identifica con el grupo otomí, pero como espacio geográfico el Mezquital está

representado culturalmente desde el momento prehispánico por diferentes poblaciones. Arqueológicamente se reconoce como un marcador de la llamada frontera mesoamericana, por lo tanto, como un espacio de interacción entre grupos sedentarios y seminómadas.

El primer encuentro del PVM con los materiales Xajay se dio en los recorridos de superficie orientados hacia el poniente del Mezquital ahí se definió que al NO del Mezquital (Huichapan-Tecozautla) había una concentración de materiales Xajay, R/B y pipas de asociación al Bajío. Mientras que al SO una concentración de tiestos teotihuacanos (formas cercanas a la tipología de Teotihuacán). A esos núcleos se asocian las distribuciones de asentamientos de características teotihuacanas al sur del Mezquital y al norte de centros ceremoniales sobre mesetas y población en la parte baja.

A la concentración de sitios que muestran cerámica Xajay y establecen un perímetro entre el sureste de Querétaro, específicamente el Valle de San Juan del Rio y el suroeste del estado de Hidalgo en los municipios de Tecozautla y Huichapan se le nombra Desarrollo Regional Xajay (DRX), con una extensión probable de 2500 Km2 y un núcleo adscrito al Valle de San Juan donde destaca el centro ceremonial de Cerro de la Cruz.

La Provincia Oriental Xajay (POX) es el nombre que sintetiza los espacios Xajay en los municipios de Tecozautla y Huichapan al poniente del Valle del Mezquital. Ahí sobresale un grupo de asentamientos arqueológicos cultural y temporalmente afines que son encabezados por los centros ceremoniales de Zidada, Zethe, Taxangu, El Cerrito y como cabecera principal el Pañhú.

En enero de 2007 el Proyecto Especial Pañhú (PEP) reinicio el trabajo arqueológico en el sitio del mismo nombre; en la temporada 2007-I se programo la excavación de una cala de aproximación en la fachada este del Templo Principal. Esta Unidad de Excavación o Cala 1 se situaría a 14 m de la esquina sureste del Templo Principal 48, es decir hacia la parte media de la fachada este del edificio (cf. López, 2007).

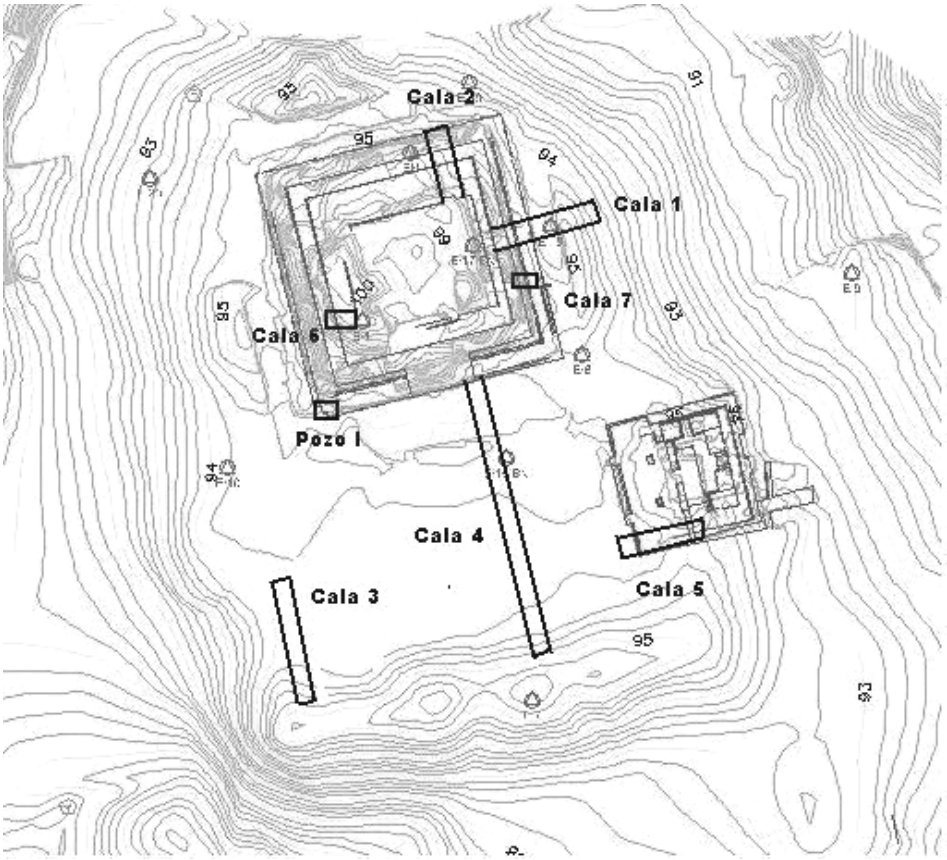
La excavación de la Cala 1 dio una primera aproximación al conocimiento de las técnicas constructivas en las dos etapas constructivas del edificio al remover el segundo y primer cuerpo de la Estructura, dejando expuesta una imagen parcial de la fachada este de la

Subestructura y parte del piso del primer momento constructivo bajo el cual se encontraron una serie de conjuntos simbólicos.[131]

En la temporada 2007-II la excavación arqueológica consistió en siete unidades distribuidas en el Templo Principal, Tecpan y la Plaza Principal del Conjunto Principal del Pahñu. Los objetivos principales fueron contrastar los dos momentos constructivos identificados en la Cala 1 así como diferenciar las particularidades arquitectónicas y técnicas constructivas de cada edificio.

Específicamente en el Templo Principal continuo la búsqueda de contextos primarios ofrendarios, mientras que en el Tecpan las excavaciones buscaban definir la funcionalidad del edificio y por último las exploraciones en la Plaza Principal pretendían definir las relaciones con la mesa geomorfológica y con la estructura vertical sur.

[131] Además del proceso de excavación en la temporada 2007-I también se realizo un reconocimiento y registros de superficie, como fue una nueva planimetría del general del sitio especialmente del Tecpan y el Templo Principal, mientras que en los recorridos de superficie se identificaron petroglifos no registrados y el llamado "geoglifo", un petroglifo cuyas dimensiones y propiedades llevaron a darle dicho título.



Unidades de excavación de PEP
Imagen basada en la topografía de Reyes y Acevedo (2007)

El sitio arqueológico del Pahñú

El vocablo Pahñu, de origen ñañhú significa “Camino caliente”, y hace referencia a un paso artificial ubicado al oriente de la meseta que conecta la parte superior e inferior del fenómeno geomorfológico; el sitio arqueológico del mismo nombre se ubica en una meseta en el municipio de Tecozautla, Hidalgo junto a la comunidad de La Mesilla, sus coordenadas UTM en el Templo Principal son 2267590 N y 1428598 E a 1893 msnm, ocupando una área aproximada de 20 hectáreas.

El Pahñu es el sitio de mayor tamaño/área ocupada de los cinco de la Provincia Oriental y con el mayor número de edificios y conjuntos arquitectónicos, donde el área

poblacional se sitúa en terrazas y la planicie baja de la meseta este último con un patrón grupal de dos o tres casas (Morett, 2007: 54-55).

El área habitacional está acompañada de manantiales fósiles al poniente y norte de la meseta, sin embargo la funcionalidad en el abastecimiento de agua es hipotética, aunque Morett (2007: 118) la atribuye a estos. También al norte de la mesa se localizan las zonas agrícolas de irrigación por escurrimiento.

Vista oeste-este de la grieta "El camino caliente", vista SO-NE de la formación geológica que asciende al sitio arqueológico.
Foto: PVM-Canek Huerta Martínez
18.jul.2013

El sitio arqueológico se compone de tres conjuntos ceremoniales y el Conjunto Ceremonial Principal del Pahñu o Plaza Principal que alberga el Templo Principal, El

Tecpan y Plaza Principal los cuales poseen dos momentos constructivos (Subestructura y Estructura), probablemente aplicables a la generalidad del sitio. El primero resume la nivelación de la mesa geomorfológica y la construcción de la Subestructura, esto alrededor de la segunda mitad del siglo V DNE y hasta mediados del siglo IX, cuando sucede el segundo evento constructivo (Estructura) y que marca el periodo de remodelación del sitio hasta el periodo de abandono ritual entre el siglo X DNE.

La orientación de la Subestructura (80° 27') parece estar ordenada a eventos solares importantes como el solsticio de invierno (21 de diciembre) y el Cerro Xajay (246°), las fechas del 13/14 de abril se asocia al rito del Xocol Huetzi y el paso cenital, por último el solsticio de verano se marca a los 67° en la visual de la cima del Cerro Juárez (Xitha) en Ixmiquilpan (López Aguilar, 2007: 35).

Vista sur-norte de la meseta donde se asienta el sitio.
Foto: PVM-Canek Huerta Martínez
18.jul.2013

Vista SE-NO del edificio principal en los inicios de la temporada 2011-1 del PEP (Preoyecto Especial Pañhú bajo la dirección del PVM de la ENAH.
Foto: PVM-Canek Huerta Martínez

Vista sur-norte de la plaza principal; inicios de los trabajos de excavación para la investigación y liberación de dicha plaza.
Foto: PVM-Canek Huerta Martínez

Vista este-oeste edificio principal donde se observa en el primer plano una zona de protección así como cuatro piedras careadas alineadas como fragmento de un posible muro o banqueta exterior al edificio; en el segundo plano se puede ver un talud consolidado en el año 2007 por el (PVM-ENAH) el cual presenta una discontinuidad (en el centro geométrico de la foto), expuesta deliberadamente para mostrar (en un tercer plano de la imagen) el fragmento de un tablero, que forma parte de la subestructura, correspondiente a la primera etapa constructiva del sitio. Se puede observar un hueco como huella de un intento de saqueo y, en la parte derecha inferior de la imagen el contexto de la excavación de la ofrenda que se registraría posteriormente como ejercicio arqueofotográfico de esta investigación.
Foto: PVM-Canek Huerta Martínez

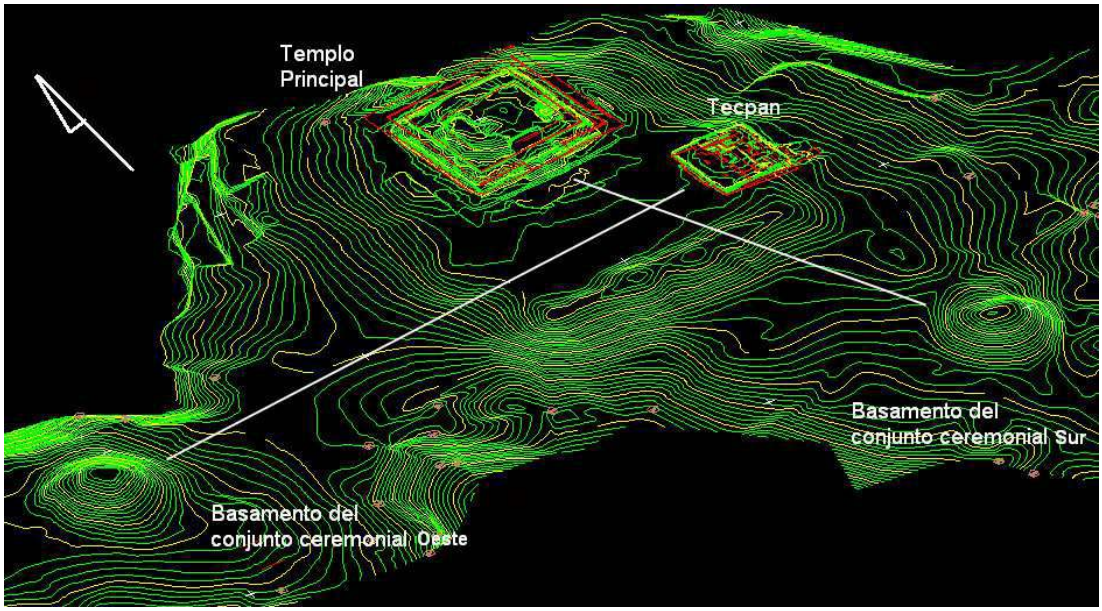
La configuración espacial del Pahñu y los conjuntos arquitectónicos

El acceso principal al sitio era aparentemente desde el sur como una conexión geomorfológica a la meseta, que se encontraba delimitada por tres plataformas que escalonaban el desnivel existente. Pasado el punto más estrecho de la entrada y hasta llegar al punto más bajo, se desplanta una pequeña plaza erigida sobre una plataforma que nivelaba el terreno y que presenta dos basamentos piramidales del lado oriente (Conjunto Sur o Plaza Sur).

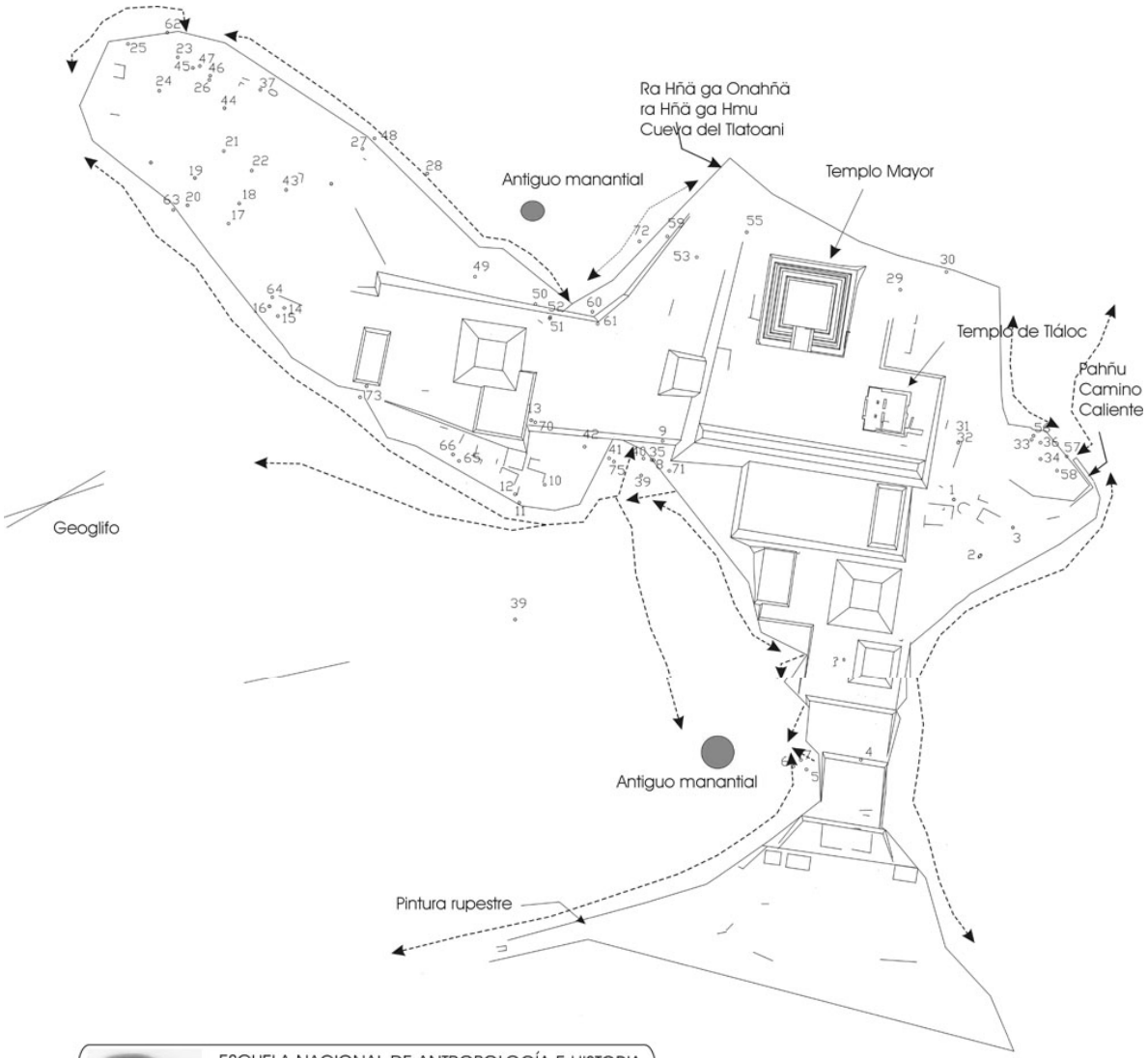
Desde ahí, se ascendía a una plataforma adosada a la Plaza Principal desplantada sobre una superficie de nivelación, muy alta en la esquina SW. En el borde sur tiene una larga estructura vertical que limita el conjunto, al oriente se encuentra el llamado Tecpan50 y al norte el Templo Principal. De esta forma, el Conjunto Principal es un complejo Arquitectónico cuya topografía sobresale y cuyo trazo se encuentra orientado 350° en eje norte/sur y 80° en eje este/oeste.

Acceso a la plaza principal en dirección sur-norte.
Foto: PVM-Canek Huerta Martínez
12.09.2011
9:58am

Desde el Conjunto Principal se desciende por lo que aparenta ser una escalinata occidental hacia una plaza construida sobre una plataforma de nivelación que tiene una estructura en su extremo poniente. Esta estructura limita, también, una pequeña plaza cerrada por una plataforma muy baja y marcaria el final de los componentes arquitectónicos es decir el Conjunto o Plaza Oeste que se compone de un basamento principal orientado hacia el noreste y una plataforma hacia el poniente. Entre este sector y el borde de la mesa existe una zona con abundantes petroglifos.



Perspectiva de la configuración arquitectónica del Pahñu.
Imagen basada en la topografía de Reyes y Acevedo (2007)

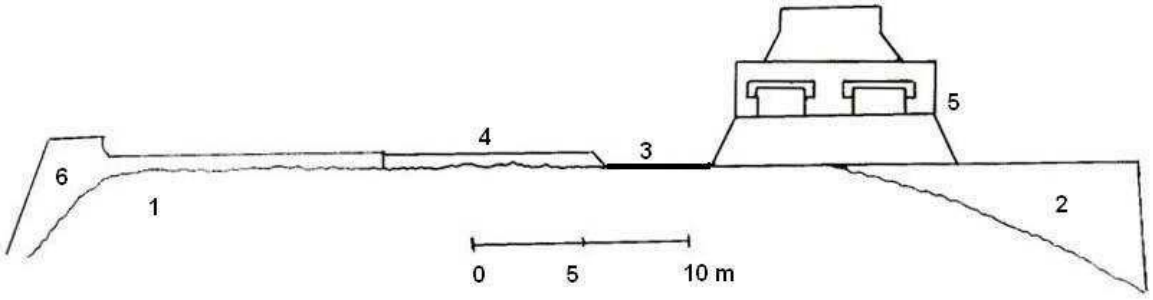


La Plaza Principal del Pañhu

Construida sobre una plataforma de nivelación cuadrangular la Plaza Principal alcanza 70m en su eje este/oeste y 50 m en eje norte/sur, se encuentra limitada al norte por el Templo Principal, al sur por una estructura vertical con escalinatas y sección en talud que

dan acceso a la plaza y conecta con el Conjunto Sur, y al oeste por una escalinata que conecta con el Conjunto Oeste.[132]

La plataforma de nivelación de la mesa consiste en piedras de tamaño mediano sobre la cual se puso un apisonado de lodo. Esta plataforma puede ser contemporánea o previa a la Subestructura, ya que en superficie y a simple vista se aprecia que la mesa no es regular y muestra una fuerte pendiente hacia el oriente, de esa causa se implemento la construcción de la plataforma de nivelación.



Los dos eventos constructivos de la Plaza Principal. 1) Curva de la mesa, 2) Nivelación y relleno de la parte norte de la plaza, 3) Nivelación de la roca madre por pulimento, 4) Primer momento constructivo de la plaza, 5) Subestructura y 6) Segundo evento de la plaza y Estructura vertical sur

A partir de las excavaciones de la Plaza Principal definen los dos momentos constructivos. El primero compuesto por la nivelación de la mesa geomorfológica y una pequeña plaza y el segundo como empedrados de ampliación del área de la plaza principal. Estos eventos son diferenciables en las estructuras que limitan el perímetro de la plaza en sus dos diferentes momentos, el primero visible parcialmente como un muro de orientación este-oeste. Dicho estrato es una plataforma de piedras careadas en su exterior (cara sur) que da homogeneidad a la superficie del estrato el cual desplanta sobre

[132] Plataforma de nivelación con base en rellenos de piedra, sin embargo hacia la parte norte se muestra un desnivel produce un efecto de hundimiento y estaría ubicado en el espacio contiguo del Templo Mayor, el cual esta caracterizado por un simple nivelamiento de la roca madre por pulimento hasta darle una horizontalidad. De esta forma se generan dos niveles, uno más elevado de rellenos hacia el sur y que corresponde a la traza general de la plaza y uno inferior hacia el Templo Principal caracterizado por pulimento de la roca madre.

la roca madre, la observación parcial de los limites de esta plataforma deja ver que el estrato tendría unos 35 cm de altura sobre la roca madre y unos 18 m sur/norte hasta el desnivel, mientras
que en su eje este/oeste aun no son claras las dimensiones.

El segundo momento constructivo se sitúa como un evento de ampliación horizontal de la plaza y se expresa en forma de un empedrado53 , así el proceso constructivo implicó la deposición de los rellenos constructivos al sur de la primera plaza lo cual representó una ampliación en el área de la plaza central otorgándole su dimensión actual (70 x 50 m) con limite visible desde la topografía en la parte sur del sitio donde se observa una estructura vertical que limita el espacio de la plaza. De esta forma el llamado empedrado hasta ahora responde como una superficie y ampliación del segundo momento constructivo.

El Templo Principal del Pahñu

Corresponde al basamento piramidal principal del Conjunto Principal del Pahñu, sintetiza los dos momentos constructivos del sitio a partir de la Subestructura, primer evento situado hacia el siglo VI y la Estructura en el siglo IX.

La Subestructura consiste en un edificio cuadrangular de fachada en lajas de toba y de forma talud- tablero, este ultimo de formas rectangulares (de dos niveles de profundidad), es un momento de caracterizado por pisos y acabados de lodo. La Estructura es un edificio de tres cuerpos escalonados que marca una renovación del centro ceremonial, acompañada por la construcción de una banqueta perimetral y a diferencia del edificio anterior la Estructura se caracteriza por su poco detalle arquitectónico.

La Estructura del Templo Principal del Pahñu, vista SE-NO
Foto: PVM-Canek Huerta Martínez

El Templo Principal del Pahñu en su segundo momento constructivo (Estructura) se caracterizo por un basamento piramidal escalonado de tres cuerpos, el primero (mas inferior) de ellos con evidencia de talud. Como cuadrángulo el edificio tenía una dimensión aproximada de 30.4 m (N-S) x 31.6 m (E-O) en su plataforma más baja (incluyendo la banqueta). La altura registrada es aproximadamente de 6.4 m y va del desplante del edificio hasta los rellenos del tercer cuerpo (el más superior), sin embargo se estima que el basamento pudo alcanzar unos 8m.

La Estructura no presenta cimientos sino que desplanta directamente sobre la plataforma de nivelación original (UE49 en Cala 1) por lo que tiene el mismo nivel que la Subestructura (UE18).

En el lado sur de la Estructura también se registra una escalinata central con alfardas aproximadamente de unos 16m. Mientras que al lado norte existía una canaleta que se interpreta como un desagüe de la Estructura, esta ha sido removida ahora pero el

registro fotográfico de Morett (2006) permite observar su posición inicial. Contemporáneo al momento pero estratigráficamente posterior, se adjunta al edificio una banqueta que rodea la Estructura.

La excavación en la Cala 1 (2007-I) demostró el sistema constructivo del edificio consistió en una delimitación de toba volcánica local alrededor de la Subestructura que definió los límites de la Estructura, posteriormente se levantaron los muros de lajas cuadrangulares cementadas con material de base orgánica (lodo) denominado localmente como *pejay*. Definido el perímetro del cuerpo este seria rellenado aleatoriamente por rocas de toba e interestratificaciones de lodo que cubrían totalmente la Subestructura que generaron una base sobre la cual soportar los otros dos cuerpos superiores de la Estructura (López Aguilar, 2007: 55).

El primer cuerpo de la Estructura, el más inferior y de mayor tamaño (26 m E/O y 25 m N/S) desplanta sobre la nivelación previa (*i.e.* de la Subestructura), y en su fachada sur y norte presenta evidencia de talud, además la Cala 1 definió la evidencia de un talud (UE15) en la fachada este. La altura del primer cuerpo es de 2m aproximados registrada desde el desplante de la Estructura y hasta la superficie superior del primer cuerpo.

El segundo cuerpo de la pirámide es de dimensiones menores al anterior, tanto en altura como en planta conserva la forma cuadrangular, en eje E/O tiene 22 m y en eje N/S 20.4 m, y una altura entre 1.5 y 1.7 m desde la superficie del primer cuerpo hasta la superficie superior del segundo cuerpo o desplante del tercer cuerpo.

Hay que señalar la presencia de eventos rituales registrados en la construcción de este cuerpo, por ejemplo la presencia de dos piezas de madera quemada en sus extremos encontradas en la excavación de la Cala 1 atrás del muro del segundo cuerpo (UE17), sobre la UE 21 (*Ibid*.: 58).

El tercer cuerpo es el más pequeño de los tres y el mas destruido tanto por intemperismo y el saqueo, actualmente solo esta evidenciado en la fachada oeste de la Estructura lo cual dificulta el cálculo de su planta y altura, sin embargo se especula que alcanzo una longitud E/O de 18.6m, según los muros de contención superpuestos en la superficie del segundo cuerpo, y unos 15.3 m en su eje N/S

configurando el tercer cuerpo en una planta mas rectangular.

Otro elemento arquitectónico que pertenece al segundo momento constructivo es la banqueta perimetral de la Estructura del Templo Principal.[133]

Las excavaciones en la parte oeste de la banqueta muestran una técnica constructiva diferente, conformada por rellenos de toba volcánica cubierto por estratos de lodo que igualmente culminaban en superficie de estuco pero limitado perimetralmente por lajas rectangulares que marcan un ancho aproximado de 3m a dicha banqueta. De esta forma la banqueta perimetral es un elemento secundario a la Estructura que implica por lo menos dos procesos de construcción evidentes en las secciones este y oeste.

En las excavaciones previas Morett (2006) rescato dos ofrendas/entierros infantiles dentro de la banqueta oeste y una ofrenda cerámica que aparentemente fue depositada dentro del material de derrumbe de la Estructura, lo cual sugiere que esta fue un evento post abandono. El PEP ha registrado la Ofrenda 5/Zacatapayolli en las esquina NE del edificio como un conjunto depositado en los rellenos de construcción de la Estructura.

La Subestructura del Templo Principal del Pahñu

Este edificio corresponde al primer momento constructivo del basamento principal del Pahñu. Las excavaciones previas (Morett, 2006) solamente infieren sus dimensiones de forma aproximada a través de las excavaciones en la Estructura, de esta forma la información era mínima.

La generalidad constructiva de este cuerpo tridimensional remite a una forma cuadrangular vista en planta, con escalinata en las fachadas norte y sur. En sección es un cuerpo en tablero-talud con un templo montado encima del cuerpo arquitectónico, dicho

[133] Consiste en una serie de apisonados de lodo y rellenos horizontales de tierra (UE39, 10, 9, 33, 28, 35, 38 y 30 en Cala 1) hasta culminar en un piso de estuco (UE25). Este elemento desplantaba sobre la nivelación de la mesa y se sitúa estratigráficamente posterior al talud (UE15) de la fachada este de la Estructura.

templo es de tamaño menor y a base de adobe del cual existe mayor evidencia hacia las esquinas SO y SE de la Subestructura.

La evidencia del lado este de la Subestructura sugiere una dimensión 13.3m de largo y 3.8m de altura máxima hasta la UE49 (piso de lodo) que es donde se asienta el edificio, dicha magnitud es más o menos homogénea en los cuatro lados variando únicamente por centímetros.

En la temporada 2007-II se descubrió la esquina NE de la Subestructura y se mostro la continuidad del talud-tablero expuesto en la Cala 1, además en la parte medial de la fachada norte se expusieron los residuos de la doble escalinata, la cual conserva la alfarda este y media, mientras que en el espacio donde debería estar la alfarda oeste se detecta la evidencia del saqueo que seguramente removió dicha alfarda.

A partir de una observación superficial a la alfarda este, se puede definir como posterior al talud y tablero de la fachada norte, la cual podría correlacionarse con UE18 y UE63. La evidencia sugiere que depositada UE63, posteriormente se construiría la escalinata aunque aún no se tienen elementos suficientes para describir la secuencia de eventos estratigráficos inherentes a la alfarda Por último, la fachada oeste registra aproximadamente dos metros de longitud de norte a sur, sin embargo esta bastante ligada a la zona reconstruida de la fachada norte, aunque muestra una longitud aproximada de la fachada original.

Finalmente superpuesto a la Subestructura existe el remanente mínimo del templo de esta, dicho templo está construido a partir de material perenne y solo quedan los remanentes de los costados este y oeste.

Descripción estratigráfica de la fachada este de la Subestructura

Más allá de situar el primer momento constructivo del Pahñu en el siglo V, no existe secuencia estratigráfica sobre el edificio. No obstante desde superficie es posible obtener datos estratigráficos sobre la fachada este del edificio que permitan construir datos sobre el proceso constructivo y los detalles arquitectónicos de la Subestructura.

Con referente a los Principios de Estratigrafía Arqueológica de Harris (1991), en los registros en alzado de la Subestructura es factible la diferenciación de estratos y superficies. Es a partir de estos principios y de observación que se definió la secuencia estratigráfica de la fachada este de la Subestructura.

La investigación arqueológica consistió en la excavación de una cala en la fachada oriental de la estructura principal del sitio con la intención de establecer las técnicas constructivas utilizadas por los habitantes de la región en las dos etapas constructivas observadas a simple vista. También se llevaron a cabo trabajos consolidación en el Templo Mayor (restitución de volúmenes, limpieza y deshierbe y consolidación de parte del primer cuerpo), levantamiento general e identificación de las estructuras y elementos arquitectónicos, un recorrido y prospección general del sitio así como evaluación general de las condiciones de deterioro en las que se encontró.[134]

Matrix Harris y Periodificación
Con base en la Matrix Harris se han podido identificar las siguientes etapas y eventos asociados con ellas:

1. ETAPA DE CONSTRUCCIÓN DEL TEMPLO MAYOR. FUNDACIÓN DEL SITIO. CA. SIGLO V DNE.
Aparentemente, esta etapa, fundacional del sitio, alrededor del siglo V de nuestra era, implicó los siguientes eventos:
a) Nivelación de la mesa y colocación de rellenos (UE 52) para la construcción del Centro Ceremonial.
b) Colocación de ofrendas fundacionales y rellenos de la subestructura.
c) construcción de la subestructura y sus acabados en lodo (UE 18, 58, 59).

[134] Las excavaciones llevadas a cabo en la Cala 1 demostraron el sistema constructivo de dicho edificio y que consistió en una primera delimitación de toba volcánica local alrededor de la subestructura, definiendo claramente los límites de la estructura, cuya fachada (muros y taludes) fue el único elemento en contar con roca basáltica trabajada (el resto del relleno es toba volcánica local), y que más tarde sería rellenado para cubrir totalmente la subestructura, teniéndose de esta manera una base bien cimentada sobre la cual contener las cantidades considerables (tanto requeridos para cubrir la subestructura que de en volumen como en masa) de materiales por sí era bastante alta (se estima alrededor de los 8 metros de altura).
La construcción de la pirámide (en su fachada oriente) implicó la construcción-delimitación del primer cuerpo antes de rellenar el interior de la pirámide para cubrir la subestructura. Es importante destacar que, salvo los alineamientos estructurales, el acomodo y disposición de las rocas de relleno fue de manera más bien aleatoria, simplemente siendo depositadas o volcadas en las áreas a rellenar. Las consecuencias de esta actividad son varias, sobre todo a lo que concierne a las exploraciones arqueológicas que deben llevarse a cabo con particular cuidado debido a los constantes derrumbes ocasionados por la gran inestabilidad del relleno de la estructura. Esta problemática se extiende de igual manera a los trabajos de consolidación (López et al, 2007:56,57).

d) Colocación de ofrendas exteriores y su cubrimiento por un piso de lodo (UE 46, 47, 53, 57, 42 y 49).
Esta etapa puede ser contemporánea a la construcción de la subestructura del Templo de Tláloc y de la plaza ceremonial.

2. ETAPA DE USO. Sobre las superficies construidas (UE 49)…. (López et al, 2007:117)

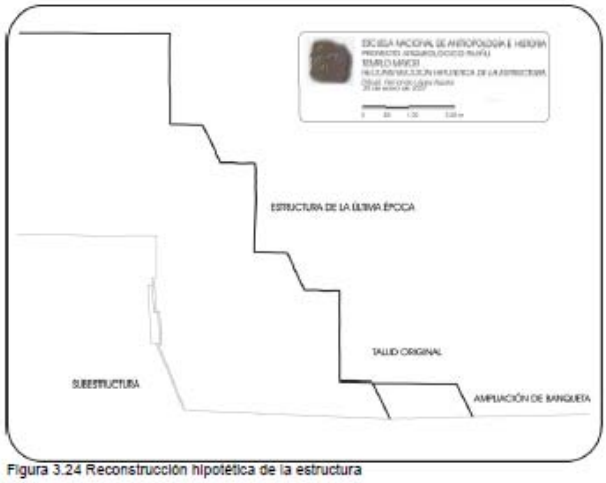


Figura 3.24 Reconstrucción hipotética de la estructura

"Foto 3.21 Cala 1, cuadros O1 y P1, UE 1"

"Foto 3.52 Vista final del lado norte del primer cuerpo consolidado".

“Foto 3.24 UE 9 y 30.”

"Foto 3.25 Banqueta exterior, zanja y talud".

"Foto 3. 26 Banqueta exterior, zanja y talud".

"Foto 3.27 Apisonado deteriorado, banqueta exterior"

"Foto 3.28 Talud y muro del primer cuerpo".

"Foto 3.29 UE 16 y relleno".

"Foto 3.34 Segundo cuerpo, liberado".

"Foto 3.37 Perfiles, UE 23".

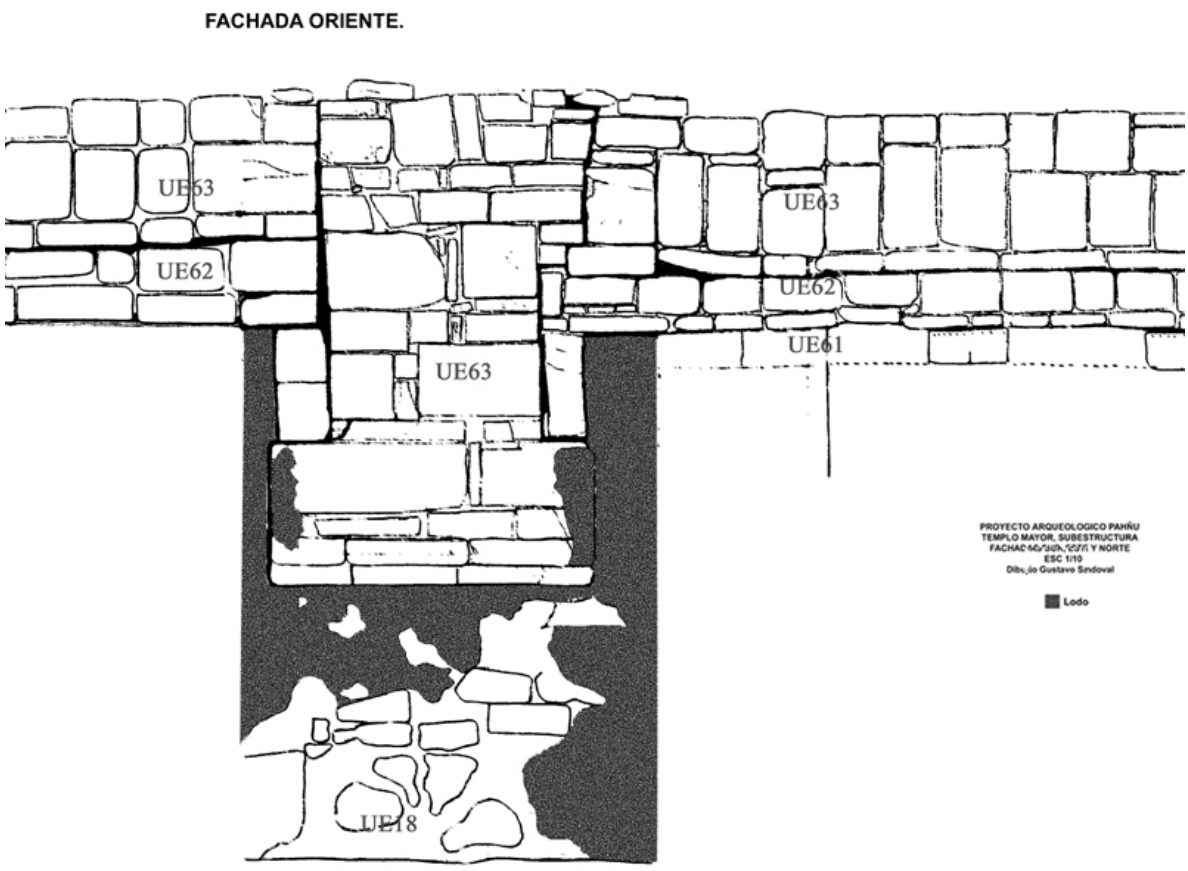
"Foto 3.38 Subestructura, tablero".

"Foto 3.39 Fin de excavación"

"Fotos 3.40 Construcción del talud en las paredes de la cala 1. Se pueden observar el apuntalamiento y los testigos y el tubo del dren de la ventana arqueológica"

"Foto 3. 48 Consolidación del piso original del talud del primer cuerpo con agua de cal"

"Foto 3. 51 Pintado de las juntas del primer cuerpo con pejay"



Breve historia de un proceso de producción fotoarqueológica

Después de argumentar un marco y contexto que fundamenta la fabricación de fotografías y su ulterior atribución y contribución tecnocientífica, así como traer a luz cómo es que la imagen arqueológica es materia y continente de conocimiento arqueológico, presentamos en este apartado (del 2012 a la fecha) un ejercicio arqueofotográfico en el sitio arqueológico el Pañhú, Hidalgo, donde ensamblamos la especie de geometría planteada en la parte anterior.

Es fundamental señalar en primer lugar, que preparé, planeé y ejecuté dicho ejercicio en el marco de los trabajos de excavación, liberación y apertura al público de dicho sitio —así como dos visitas personales subsecuentes—.

Siendo responsable de la excavación, liberación de la plaza principal del conjunto principal

del sitio registré fotográficamente los trabajos de excavación, restitución y consolidación arquitectónica así también apoyé con el registro fotográfico de eventos significativos en el edificio principal (como la prospección geofísica) , el "tecpan" y el contexto de dicho conjunto: durante un medio día de trabajo, en el costado sur de la fachada oriental de dicho edificio se excavaba una cala (en un cuadrante tangencial a la cala 1) para sondear la posibilidad de hallar un evento deposicional significativo (el desplante constructivo de la primera etapa constructiva, el contacto del edificio con la roca madre o una ofrenda, etcétera).

Después de encontrar un estrato con fragmentos de material cerámico minúsculo, fui llamado con la finalidad de hacer un registro simultaneo y en tiempo real de la excavación subsecuente: la sorpresa no comunicada con los trabajadores ni arqueólogos del equipo —el material observado estaba cubierto con una manta— fue ver el contorno de la superficie de un cráneo humano (en ese momento, lo que podrían ser los huesos frontal, lagrimal y maxilar y, posiblemente cigomático).

Señalo lo primero para hacer explícito que mi participación fue como arqueólogo del equipo, atendiendo dicho llamado y delegando tareas de limpieza a la cuadrilla bajo mi responsabilidad en la plaza principal; y con la finalidad de seguir el desenvolvimiento del proceso de excavación, así como apoyar técnicamente en cualquier situación emergente. Esto es, siguiendo las acciones y movimientos de la arqueóloga y trabajadores involucrados y, delimitando visualmente relaciones, momentos e indicaciones de interés del equipo, no necesariamente individuales: las capturas se ciñen a la secuencia estratigráfica y a mi intento de registrar el tinglado que se articula entre la dimensión del hallazgo artefactual y, el trabajo manual y sus desplazamientos.

En un lapso de cinco a diez minutos aproximadamente, guarde mi cucharilla y preparé mi cámara, su tarjeta de memoria y me desplacé a la cala en cuestión (unos treinta metros al noreste de mi posición de trabajo).

Fui la segunda persona que observó dicho material y el registro fotográfico fue *sindicado* al ejercicio de observación y está inscrito en la misma búsqueda visual y sensorial —puedo decir— de la arqueóloga en turno; esto es, en términos técnicos las

capturas fotodigitales fueron por una parte la *fijación* del proceso observacional y además, la captura del proceso colectivo de trabajo: una foto móvil, en movimiento, que se desenvuelve entre el enfoque y encuadre a detalle y cerrado, el desencuadre deliberado y el enfoque abierto con desplazamientos varios, que podrían emular la mira de varios participantes, con el fin de captar las acciones, procedimientos y aprehender de forma relativa ciertos sentidos y gestos de los participantes pocas veces registrados o valorados con alguna importancia significativa, para liberar la "mascara" ofrendada.

La iluminación es natural y deliberadamente decidí no usar flashes, reflectores (sombrillas, rebotadores de luz, etc.) o iluminación artificial; para lo cual fijé la apertura del obturador y la velocidad en un rango estandarizado, que me permitiera cierta rapidez para el registro, es decir en un modo semi-estandarizado pero manual.

Respecto a mi posición, mi colocación temprana me permitió establecerme dentro de un metro cuadrado del yacimiento, es decir situado en un rango de 5-30 cm de la arqueóloga excavadora (podríamos decir de forma privilegiada, aunque en términos técnicos y materiales me situé en un espacio interior y ángulo tal como uno se sitúa cuando está apoyando manualmente en el trabajo de excavación, registro, etcétera).[135]

En el trabajo cotidiano en el sitio, estábamos obligados en términos arqueológicos y estratigráficos a comunicarnos pues teníamos que identificar y relacionar los eventos deposicionales en relación a tres etapas constructivas y, en mi caso tuve la posibilidad por una parte, de hacer visitas a otros frentes de excavación para poder registrar eventos de mi interés y en segundo lugar para asesorar o recomendar formas para fotografiar diversos elementos o materiales.

---

[135] Los ángulos de enfoque respecto a la superficie oscilan entre los 30, 45 y 90° con la idea de fijar los desplazamientos corporales, así como emular el modo en cómo miramos en una actividad, trabajo y acción cotidiana —es significativo mencionar que mucha de la fotografía arqueológica está producida en una posición fija, de forma exterior, únicamente ortogonal u horizontal lo que presenta un problema puesto que cualquiera que ha excavado sabe que no miramos ni realizamos búsquedas visuales de tal forma—.

El equipo utilizado fue una Nikon SLR D60, una cámara producida y comercializada en el dos mil ocho, con modos manual y automático, con funciones básicas y reductor de ruido; esto es, un equipo semiprofesional de acceso asequible; igualmente, en parte de forma deliberada y por la emergencia del hallazgo, no utilicé escalera, tripie, filtros o instrumental alguno. Las imágenes se hicieron en formato RAW.

No puedo dejar de señalar que para lograr llegar a ese ritmo de trabajo y posibilidades de reunirme con los otros frentes los trabajadores fueron fundamentales en seguir los trabajos de excavación; y en el caso de dicho evento excavatorio se sumaron al rededor de cuatro trabajadores de otros frentes más de los que participaban en esa cala —aunque podemos decir que esos cuatro sustituyeron a otros pues al "emerger" el material óseo hubo quienes se retiraron tanto del yacimiento como del sitio con el argumento de que "se sentían mal".

Igualmente los arqueólogos de los otros dos frentes se sumaron a dicha liberación. Para dicho momento, ya había realizado tres ejercicios *in situ* en los cuales registré una consolidación arquitectónica y dos recorridos de prospección en un conjunto secundario y el espacio donde posiblemente se funda el Pañhú o "camino caliente"; dando cuenta de tres procesos de trabajo arqueológico y comprender así como mostrar la posibilidad de la realización de un registro digital, desde el mismo proceso de observación, con los mismos intereses y preguntas intelectuales de éste y sin la necesidad de un fotógrafo externo.

Historia en imágenes de una excavación

A continuación muestro una serie de fotografías de un evento estratigráfico ubicado en la parte sur de la fachada oriental del edificio principal, que presenta una secuencia temporal tal como fueron tomadas, no han sido postproducidas ni han sido tratadas digitalmente, son una selección significativa que realicé con base en los datos visuales que preciso relevantes en términos etnográficos, sensoriales e históricos. Para terminar la serie presento cinco imágenes que dan cuenta de la vista actual del contexto estudiado; igualmente hago comentarios relativos a la serie que me aproximan a ratificar afirmativamente las preguntas hipotéticas planteadas en este trabajo así como a comunicar en términos científicos las cualidades, especificidades y trayectoria de un proceso de excavación en términos visuales.

Para ser coherente con mi postura y apuesta teórico-metodológica me reservo el derecho a no describir, narrar, analizar las imágenes o a fundamentar algún discurso por

más neutral o imparcial que sea con base en estas, quiero decir no estableceré alguna instancia o línea de descomposición o deconstrucción puesto que el valor material-visual que presentan deberá ser puesta en valor por el investigador, lector o usuario que acceda a ellas; tampoco asumo una postura ocularcentrista o ingenua respecto a lo que quiero manifestar con imágenes, por ello fijo una posición explícitamente que puede ayudar a entender mi posición como arqueo fotógrafo, investigador social o ser analizada y criticada.

Por último, haré una serie de observaciones de la serie fotográfica respecto a los Informes técnicos de dos temporadas de trabajo por parte del PVM.

Vista SE-NO del Edificio Principal del sitio, el primer día de los trabajos de la temporada 2011-1
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
19.06.2011
9:03am

Vista NE-SO del Edificio Principal del sitio, el primer día de los trabajos de la temporada 2011-1
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
19.06.2011
9:03am

Vista ortogonal de la superficie de excavación contigua a la cala 1 (45cm aprox.) delEdificio Principal, al momento de remover el estrato depositado sobre el material óseo
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
4:46pm

Vista S-N de fachada este del Edificio Principal, desde las piedras contiguas al material óseo
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
4:52pm

Vista a 45° de la superficie de excavación
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
4:47pm

Vista a 20cm sobre la superficie en dirección E-O. Inicio de los trabajos para liberar el material óseo, por parte del equipo del PVM-ENAH
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
4:56pm

Vista a 35cm sobre la superficie en dirección E-O. El supuesta “cráneo” en relación a la estratigrafía de la segunda etapa constructiva del EP.
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
4:59pm

Vista ortogonal de los trabajos
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:00 pm

Acercamiento ortogonal de los trabajos. Suspensión momentánea al identificar que no se trata de un cráneo completo
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:00 pm

Reinicio del intento de liberación del “cráneo” por parte de dos arqueólogos del PVM-ENAH
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:01 pm

Cambio de excavador e intervención de un trabajador en para apoyar la liberación del “cráneo”, al observarse frágil la parte oriental de dicho “cráneo”
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:01pm

Reconocimiento definitivo del límite inferior del cráneo y la inserción de una espátula en lo que sería la división entre el los huesos frontal y el parietal.
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:05 pm

Extracción y depósito del fragmento de cráneo y una matriz inferior de tierra, con dos espátulas y la ayuda de dos manos
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:08pm

Envolvimiento con papel del fragmento de cráneo. Interviene una persona más
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:09pm

Vista N-S, desde el interior de la lona colocada por 7 trabajadores durante los trabajos de excavación.
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:011pm

Vista desde el interior de la lona hacia el SE del sitio, dos de los trabajadores que intervinieron en la liberación de lo que se reconoce como ofrenda aún se resguardan de la leve lluvia
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:011pm

Resguardo de la caja con la “máscara” el interior de la lona
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:012pm

Reacomodo de la caja con la “máscara” el interior de la lona, tres arqueológos y un trabajador terminan de resguardar el material
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:012pm

Vaciado de tierra de la misma matriz para evitar cualquier movimiento al interior de la caja
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:015pm

“Ojo” de cerámica al interior de la máscara es mostrada y guardada en una bolsa distinta
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:012pm

Vista ortogonal de la interfacie superficial donde se encontraba “la máscara”
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:30pm

Preparación de la superficie para la protección con una cama de tierra de la misma matriz
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:032pm

Vaciado de tierra sobre la superficie el plástico
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:032pm

Vaciado de tierra sobre la superficie el plástico
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:034pm

Vista N-S paralela a la fachada oriental del EP, preparación para finalizar la excavación
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:036pm

Remoción de la lona por trabajadores que apoyaron en los trabajos de excavación
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:037pm

Vista frontal E-O del entorno físico de la excavación
Foto PEP-Canek Huerta Martínez
04.08.2011
5:038pm

Tres vistas diferentes (E-O y N-S) de la colocación de los nodos (en el área de la excavación mostrada)para la realización de la prospección geofísica
Foto PEP-Canek Huerta Martínez

Este registro presenta cuatro momentos que dan cuenta de tres modos o formas en que se concibe o se busca la evidencia arqueológica en lo que visualmente considero el mismo contexto del yacimiento arqueológico: uno, la primera excavación que descubre la primera etapa constructiva y un supuesto evento o elemento arquitectónico fundador, originario, original; dos, la ofrenda; tres, el reconocimiento por medios geofísicos de cavidades, elementos, diferencias volumétricas (entierro, ofrenda, algún basamento primigenio); y cuatro, —me atrevo a pronosticar— la imagen del hallazgo.

En principio me pregunto ¿podemos establecer alguna relación visual entre esta ofrenda y el contexto de la excavación de la cala 1?, es parte del mismo contexto arqueológico e histórico o la división arbitraria de calas, cuadrantes, etc. define las relaciones?, ¿tendríamos otro panorama si las fotografías de los trabajos de la cala 1 registrarán con más pericia los trabajos y detalles contexto-materiales del microcontexto?

Al observar las fotos doy cuenta de que dos trabajadores apoyaron en las labores tanto en torno a la cala 1 como en la excavación de la ofrenda, intervinieron y conocen la historia de mediana duración en torno a los trabajos de lo que uno de ellos considera "parte de la misma historia".¿Existen más secuencias estratigráficas que contengan algún otro evento más temprano, en ese mismo contexto? ¿pudimos haber recurrido a un fotógrafo *por encargo* para realizar el registro para una ulterior lectura o análisis?, ¿Las fotos realizadas dan para una discusión, argumentación y corroboración de estas y otras preguntas planteadas?

Considero que, al ver el registro anterior (cala 1) y pensar en la segunda pregunta, el registro producido para este ejercicio si puede resolver preguntas específicas y generar muchas otras más: cómo podría proyectarse (o reconstituirse) en términos de la investigación visual proyectarse (por lo menos) tres tiempos que definen pesquisas fragmentadas pero que atañen posiblemente un solo evento arqueológico, esto es la ofrenda o alguna ofrenda o entierro fundacional de la primera etapa constructiva?; y qué lección da a la arqueología respecto a la fragmentación del contexto así como de las

etapas de trabajo excavatorio?

Considero que las fotografías no únicamente presentan una forma de reintegración de microcontextos y tiempos inconexos, sino también la posibilidad de reconstruir el mismos proceso en que va transformándose o cambiando la idea de evidencia.

La clave principal para la producción de éstas, es haber capturado los momentos del hallazgo y trabajos, de forma simultánea a las excavaciones. Podríamos decir que es una fotografía guiada por la mirada y geometría arqueológica, una fotografía digital posible para estudiantes, practicantes, investigadores e incluso trabajadores de una comunidad. El único secreto sería parafraseando a Robert Capa "Si tu foto no fue lo suficientemente buena es porque no estuviste lo suficientemente cerca".

En el Pañhú Hidalgo, el equipo del Proyecto del Valle del Mezquital de la ENAH, excavamos y consolidamos arquitecturas de origen *xajay*, con el objeto de despejar incógnitas sobre el conjunto principal del sitio, compuesto por un edificio principal, el *tecpan* y la plaza principal, con posibles ocupaciones de 450 d.C. a 950 d.C.

Con el compromiso especifico de excavar, registrar y aclarar varios problemas en torno a las etapas constructivas del edificio principal (de aparente simplicidad), alrededor de cuarenta oriundos de la Mesilla, excavaron bajo nuestra dirección, desmontando un conjunto de estratos depositados de forma caótica y sin aparente orden: la mayoría de los ejercicios realizados dan cuenta del desmontaje de por lo menos tres eventos constructivos y muy posiblemente uno casi final, destructivo. Igualmente de trabajos en el edificio principal, como lo es la restitución de taludes y una ofrenda al lado este de dicho basamento.

Finalmente, puedo compartir dos cosas: las fotos no tienen pie de foto ni titulo pues intentan que el observador pueda preguntarse, aprender y aprehender *lo arqueológico,* más que como una suma de contextos, como la narración de una experiencia que nos pone de frente a tiempos y espacios con un orden distinto al moderno y occidental.

Las imágenes son problemáticas porque nos ponen de frente a hombres y mujeres de origen *ñañhú* que excavan, se sorprenden e intentan explicarse lo sucedido en su propia

tierra: las fotos reconocen a quienes dan forma nueva a arquitecturas de un pasado sin propiedad exclusiva. Ver las imágenes implica preguntarse quién excava, cómo lo hace, quién resguarda ese material y principalmente cómo es la vida de los arqueólogos y de la arqueología en un lapso de una hora.

Solemos creer que las imágenes son algo más bien emocional, sensible, alejado del pensamiento racional, pero el pensamiento está fuertemente asociado a ellas. Para analizarlas es necesario ponerlas en relación entre sí. Algo similar sucede con las palabras. Si yo digo la palabra suelta "pueblo", no puedo saber qué se piensa del pueblo. Con las imágenes pasa lo mismo. Por eso me interesa poner en conexión las imágenes entre sí a través de un recurso constante a la idea de montaje. Lo importante es poner en relación las imágenes porque ellas no hablan en forma aislada.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Yo no sé lo que es el arte*. La Nación, Argentina, 2014

DISCUSIÓN Y REFLEXIONES FINALES

Como se ha demostrado, el contextualismo enraizado en el pensamiento estructuralista encadena las posibilidades de visualización, imaginación e interpretación arqueológica a la realización de una operación u operaciones enfocadas a deletrear, ordenar y jerarquizar unidades o abstracciones gráficas que en conjuntos y/o adiciones nos revelen algo invisible (Prevalece la dicotomía materialidad/inmaterialidad). Esto es, leer y asociar formas a manera de *textos* para descifrar representaciones de orden cultural.

No obstante, la referencia a conceptos (y aparentes desplazamientos) filosóficos así como argumentos y alegorías elegantes, no registro una producción creativa, autónoma o un caso paradigmático desarrollado en el horizonte de la arqueología postprocesual, que de forma original desarrolle con simplicidad una confrontación visual o fotográfica innovadora.

Un hallazgo inusitado e inesperado es localizar un cerrojo o cerradura, en el discurso porstprocesual, como si se tratara de un acertijo estratificado deliberadamente por el discurso *hoderiano*.[136] El hurgar arqueológicamente en la raíz lingüística del *contextus* permite liberar esa red de redes del dominio textual. Descentrar y refigurar la

[136] El concepto de contexto —vagamente definido— está entrelazada a la constitución textual de los limites narrativos (cfr. Lloret, 2003) de esa perspectiva arqueológica, quiero decir, está supeditada y determinada por instancias valorativas y taxonómicas de un discurso contextual, aparentando que dicho concepto es una categoría fundamental y no un concepto de segundo orden (el cual ha funcionado como un pivote o soporte instrumental para su propia reproducción).

contextualidad y contexto en arqueología, así como el desplazamiento observación-visualización, me posibilita demostrar una relación dialéctica entre el pensamiento pictórico-visual, el textual y el sensorial. De forma tal que aprehendo y reconozco empíricamente *movimientos*, cosas, artefactos, sujetos y relaciones enraizados tanto en los textos/conceptos arqueológicos, la experiencia arqueológica del hallazgo y la experiencia corporeizada para dar cuenta visualmente de elementos y fragmentos que definen el contexto de *lo* arqueológico como un fenómeno contemporáneo, en las dimensiones analítica y empírica, como la red de redes de conexiones físicas entre objetos en un espacio particular sujeto a investigación y visualización arqueológica

Percibir, aprehender, viso-espacializar, no leer

Si bien se están representando gráficamente procesos (Schiffer, 1980:84) no cosas inmóviles, inmutables (un yacimiento, una zanja, un muro, un piso estucado, etc.), es por medio de las imágenes secuenciales o secuencias de imágenes que podemos visualizar el movimiento, el cambio y la transformación espacial y material.

La proposición de que “no hay forma de demostrar una relación isométrica entre nuestras ideas sobre el pasado y las ideas que realmente la gente mantenía en el pasado” (Trigger, 1989:351), tiene varias implicaciones respecto a lo contexto-visual. Una de fácil inferencia es que a pesar de reconocer e identificar elementos que ciñen y rodean uno o varios eventos no hay forma de proyectar proporcionalmente una suposición o proposición planteada en la actualidad sobre dicho evento. Es decir, no tenemos al alcance ni podemos acceder a algún modo de conocimiento que nos permita visualizar en escala, proporción y dimensiones reales la fenomenología de una trama específica.

Entonces, de acuerdo con lo anterior, un primer paso del registro visual consiste en objetivar un orden caótico; en segundo lugar una forma de rastreo, prospección o recorrido visual y perceptual es dirigido por la búsqueda y reconocimiento de evidencias (como producto de la práctica y conducta humanas localizada y situada). Todo lo cual

conlleva a *visualizar* conceptos y composiciones.[137]

Este segundo punto —distingue el oficio y carácter arqueológico de una forma sistemática de colección de artefactos— muestra una clave para responder a la cuestión general: abordamos visualmente un entramado a partir de preconcepciones, ponemos en juego una forma de primacía y jerarquización del concepto, valor, asociación y relación, enraizados en el texto, posiblemente en alguna instancia paralingüística y verbal pero, definitivamente en las articulaciones y composiciones textuales. La paradoja es que a partir de los ejercicios de condensación, codificación, síntesis, transustanciación y traducción (de la experiencia visual al texto) sondeamos, rastreamos, exploramos, e intentamos visualizar en forma de *flashbacks*; simultáneamente al ejercicio de los sentidos en la búsqueda de distancias, formas, colores, texturas, roturas, reflejos y cosas en general.[138]

No leemos algún texto inexistente sino que viso-espacializamos. Esta operación tiene lugar *a priori* a una lectura racional o compleja subordinada a una configuración textual (factual, fenoménica o heurística): da lugar a una amplificación de la perspectiva para poner en práctica una *contexto-visualización* que será guiada por una relación dialógica entre el reconocimiento visual, el concepto imaginado y el textual, es decir la búsqueda y consecución de una captura/exposición maquínica y técnica del contexto de *lo* arqueológico.

---

[137] En el campo de lo empírico, cuando intentamos reconocer visualmente un evento o un conjunto de eventos (deposicional o posdeposicional) pretendemos hacer un ejercicio doble de traducción (más que de abstracción), que en primer lugar implica un intento de totalizar tanto un contexto como una explicación, es decir pensar en relaciones, conexiones, distancias, trayectos, acciones, etc., (posiblemente con base en eventos deposicionales de escalas evidentes u observables, etc.) sin necesariamente profundizar exhaustivamente en la identificación y reconocimiento de siluetas, formas, segmentos o fragmentos materiales.

[138] Siguiendo a Tomás Lloret (2003) podemos decir que los procesos de asimilación o diferenciación cultural, de reconocimiento étnico, religioso o territorial, "...que estudia la arqueología", pueden ser entendidos ahora como procesos visuales, y no textuales como viene ocurriendo; y si bien las observaciones y técnicas de observación e investigación arqueológica en primer o segundo orden implican una forma de visualización, estos primeros deberán ser refundados a partir de líneas o curvas de visibilidad, exploraciones y rastreos basados en la percepción y experiencia de lo arqueológico.

Esto es un proceso que comienza en tiempo real, no está resuelto del todo e implica poner en práctica, hacer, ejercitar, intentar y comenzar a aprender a figurar y pensar visualmente las formas, cosas y relaciones de *lo* arqueológico: mirarlas y fotografiarlas. Observar las fotografías y de vuelta intentar capturar y refigurar lo materialmente visible.

La radical emergencia de los trabajos de Sudeshna Guha en los debates historiográficos y arqueológico visuales, se basa en explicar, descomponer y llevar a la praxis el tratamiento de las fotografías como objetos arqueológicos, con agencia, historia y materialidad singular, con valor social e histórico en torno a su contexto tanto analítico como de visibilidad, a su paso de mano en mano, de negativo a fragmento decapitado, de superficie *inscripta* e impresa a representación o ilustración correlativa a algún discurso. Estos trabajos resultan clave pues para esta investigación presentan una solución parcial al problema general planteado en tanto que se sitúa y desenvuelve a fondo en el espacio de la imagen fotográfica ya construida, en el documento visual histórico-arqueológico. Además, da pautas para la producción de nuevos materiales visuales de registro y establece sus alcances en el tratamiento del material con una densa historicidad sin necesariamente renovar o rehacer fotografías propias, esto es, sin intervenir en lo que definimos como el acto fotográfico.

La *foto-obra* o *foto-trabajo* (Shanks, 1997, 2007) lleva a la práctica una relación circular entre el hacer la fotografía y el saber mirarla e interpretarla: fotografía microcontextos y espacios arqueológicos y *excava* en y con las imágenes producidas por él y distintos investigadores o creadores. Sin embargo sus alcances se suspenden en una forma de reflexión que no resulta en problematizar fragmentos, hechos, situaciones o escenas en torno a un contexto histórico, cultural y social. Abreva en y reivindica varias apuestas de Walter Benjamin pero contradictoriamente no libera su constricción a un discurso contemplativo, empático y antropocéntrico, por lo que considero, establece una relación de uso instrumental con la imagen dialéctica *benjaminiana*. Es decir, constriñe o decapita de alguna manera el pensamiento del filosofo berlinés, (despolitiza y para usar

sus propias palabras, *higieniza* su densidad reivindicativa y *redentora*) como si este se tratará de una constelación de un pensamiento postmoderno, burgués y esporádico.

El concepto de imagen dialéctica, la tentativa de una lectura seria y propia es un paso en el curso de acción para además de hacer arqueología de la imagen, producir fotografías propias; posibilita hacer del acto fotográfico y la imagen fotográfica dos piezas de un mismo dispositivo. Lo que resulta en una relación de ida y vuelta, para fotografiar y hacer arqueología con y de las imágenes, una *referencia circular* , que además de ser sujeta de divulgación y comunicación científica es un registro formal de la propia investigación arqueológica: también se revela así una artificial bipartición, uso y reproducción de las imágenes ilustrativas y las epistémicas: una imagen arqueofotográfica contiene no solamente múltiples posibilidades de lectura, sino múltiples materiales, materialidades, tiempos y estratos palpables.[139]

Los trabajos arqueográficos y arqueofotográficos se inscriben en el seno de las discusiones arqueológicas más significativas que tienen que ver con la temporalidad y espacialidad. Coincido con Murray (2013:24) en que no conocemos ni conoceremos el pasado en términos de una reconstrucción empática (Coolingwood, 1946), además de que el problema del pasado acarrea y enreda cuestiones valorativas y éticas para la reflexión y reconocimiento del presente, esto es, una forma de asentir y reconocer un estado especifico en términos políticos, societales, etc., más a allá de los discursos sobre el conocimiento o los discursos científicos.[140]

---

[139] Las series de imágenes mostradas dan cuenta de que es posible hacer caracterizaciones generales y organizar su contenido en torno a su función en las disciplinas científicas como es el caso de la arqueología; es importante diferenciar la intencionalidad, sus objetivos así como sus alcances en la producción de conocimiento y su comunicación, quiero decir, saber que no podemos hablar de una sola fotografía arqueológica y que estas en su conjunto forman un tipo de caleidoscopio con elementos narrativo-visuales que muestran características formales de los materiales, contextos más amplios que su yacimiento o matriz, además de, una dimensionalidad relativa a diferentes componentes de la imagen o imágenes.

[140] Una discusión de las formas en las cuales y los términos en que pretende el conocimiento del pasado prehistórico [histórico] ser justificado por ser fiable y racional, es una preocupación central de la arqueología teórica. Aquí también hay puntos de fractura con la mayor parte de la discusión que tiende a centrarse en

De este modo, la crítica no puede ser trivializada en términos de un relativismo. A contraluz, la crítica muestra las limitaciones y alcances de la analogía y la inferencia arqueológicas y como una propuesta de partida o recurso plantea —a la par de una crítica al enfoque lógico-positivo de la disciplina— que una comprensión más completa de otros puntos de fractura en la arqueología "se basa en el despliegue de la historia de la arqueología en nuestros análisis".

Los anteriores argumentos conllevan a definiciones propias de una elaboración y horizonte post postprocesual. Primero, jerárquicamente la construcción de subjetividades y subjetivación implicados en el proceso de investigación no es un determinante ni mucho menos el corpus mismo de una perspectiva como se enuncia con sutilidad en diferentes enfoques simbólico/interpretativos (post procesuales). Así, esta construcción tampoco se empata con una forma de aproximación/reconstrucción cuasi trascendental al conjunto de hechos pretéritos (enfoque procesual). Por lo tanto, en conjunto con la orientación especifica disciplinar, los intereses de los observadores derivados de un amplio rango de factores socio-políticos, así como las valoraciones problemáticas y las fuentes de las lecturas/perspectivas, confluyen en una interacción dinámica.

Segundo, si bien no se muestra explícitamente, a partir de esta concepción se reconoce el continuo espacio-tiempo como una dimensión del cambio y como la posibilidad de transformación. En este sentido no es un *a priori*, esto es, no tiene una estructura anterior a los cuerpos y realidades que lo ocupan. Por otra parte las propiedades del espacio-tiempo son resultado de las cosas que están en esa posición: el

---

los aspectos técnicos de la lógica explicativa (el contexto de la justificación), en lugar de una investigación más amplia y profunda sobre los orígenes de los modelos y enfoques utilizados por los arqueólogos (contexto de descubrimiento). Este enfoque fluye desde un punto de vista que ambos contextos están en interacción dinámica. Esta discusión de los términos de la justificación, está vinculada a la consideración de los actuales conflictos y temores dentro de la arqueología contemporánea, porque que éstos provienen principalmente de un reconocimiento entre la comunidad de profesionales, de que la justificación convincente es cada vez más difícil de lograr en un mundo en el que no existe un método científico determinado con criterios racionales fijos/rígidos; y cuando los intereses de la comunidad de profesionales son cada vez más divergentes.

espacio-tiempo está determinado por los procesos causales y casuales que han generado la localización de las cosas que están en él.

Es entonces que el tiempo se corresponde con una historicidad, es aprehensible e histórico, por lo que puede presentar no sólo una forma de acceso y comprensión —lineal y cronológica— sino propiedades cualitativas, significativas, fragmentarias y a su vez complementarias. Su visibilidad es la ruina, la ruinización.

La multidimensionalidad, fragmentación, mediación y transformación son aprehensibles y su historización, la historización de la teoría arqueológica así también la historiografía y la memoria de lo arqueológico van a dar cuenta de cosas, artefactos, espacios, relaciones, contradicciones, tensiones, etc., en sus respectivas trayectorias y periodos, en su devenir a residuo, traza o ruina, *vis-à-vis* a la imagen de la cronología, la flecha de tiempo lineal, el desarrollo evolutivo unidireccional en los que las cosas, cuerpos y artefactos son un medio/pretexto para dar cuenta de lo primero: una forma de cómputo en torno a una línea universal como tecnología de disección de orígenes, esplendores, linajes, épicas, colapsos, etcétera.

Como impronta y provocación, considero que si la investigación arqueológica consiste en inferir/producir una imagen del pasado con base en rastros materiales (Jo Watson, 1971:50; Johnson, 2000:30; Marila, 2010), las derivas conceptuales, metodológicas y técnicas, de las contradicciones y agrietamientos evidentes en el horizonte post post-procesual hacen posible la visualización de *imágenes* y escenarios (Murray, 2013:24) de diferentes pasados, la excavación de una imaginación [imaginario] pasado (Bohrer, 2005:184), así como transparentar el proceso de producción de conocimiento arqueológico (Guha, 2013:175) con el objeto entre otros, de establecer los fundamentos semánticos para experimentar/experienciar el pasado (Bohrer, 2005).

Pero esta aserción sigue suspendida: lo palpable, aprehensible y principalmente inteligible surge del cruce historiográfico y arqueológico, rebasa una inacabada o imparcial exploración en la filosofía y filosofía analítica. En total acuerdo con Sudeshna Guha (2014: página): "hay mucho espacio para las negociaciones fuera de la semántica metafórica,

para estimar la fuerza de la tactilidad de las fotografías/imágenes dentro de las construcciones, historias y cambio de nociones del conocimiento arqueológico".

La investigación cumple con los objetivos planteados y confirma en la analogía la potencialidad fotográfica y de *imaginación* visual. La fuerza de la evidencia arqueológica deriva de observaciones a través de prismas analógicas y la contribución seminal de la fotografía a la arqueología puede ser mejor percibida como la de permitir la naturaleza analógica de la investigación arqueológica. Tanto las fotografías de J.E. Lopéz, las de Garreth y la *imagen* de Sergio Gómez, están destinadas a transmitir la realidad de la evocación, transmiten la fuerza de la analogía como la lógica. Yuxtaposiciones de plazos/tiempos dispares a través de usos de la fotografía *estallan* el método etno-arqueológico, y por lo tanto, establecen un compromiso con las fotografías para explorar las construcciones del conocimiento arqueológico. Esto, además de permitir paralelismos visuales, nos ocasiona hacer un balance de nuestros procesos de historización.

Las categorías y conceptos presentados, articulan en red y multidireccionalmente las posibilidades para sostener y practicar la empirización y aprehensión de sus partes y su transformación a través del tiempo; y de ninguna forma su uso es instrumental. A través de ellos doy cuenta de dos fenómenos en la investigación. Por una parte, que los planteamientos y elaboraciones en Sudamérica no solamente rebasan un horizonte representacional y lógico-positivo sino que alcanzan a *tocar* y *palpar* los artefactos pretéritos, a modelarlos visualmente para su análisis. Por otra parte, que el largo recorrido en nuestro país desde por lo menos los trabajos de Rafael García bajo la dirección de Francisco del Paso y Troncoso (el *saber hacer*), muestra hoy resultados fotográficos y visuales técnica y tecnocientíficamente insuperables por los más avanzados proyectos en el hemisferio norte. De tal modo, cabe preguntar aquí ¿si la *revolución* visual que deja entrever la arqueología en México implica también una transformación teórica o un desplazamiento post procesual o post estructuralista, o si los avances tecnocientíficos son usados instrumentalmente para reproducir narrativas ya conocidas?

¿Es está articulación posible?

En dirección al ejercicio final, la microhistoria(s) (Ginzburg, 1981) realizada fotográficamente —en escalas reducidas a una excavación intensiva—permite a quien se proponga trabajar la ofrenda, reconstruir cómo nos enfrentamos a un hallazgo, qué condiciones rodearon el proceso de trabajo, qué trabajo hay implicado y quiénes entregaron su fuerza y acciones para la conformación de una nueva arquitectura y reconstrucción. Todo lo cual habilita *hacer* arqueología. *Son* arqueología.

Así, con la historia visual demostramos que podemos hacer arqueofotografía y que está se inscribe a profundidad en el *corpus* de la arqueología. Este registro constata cuatro momentos que dan cuenta de tres modos o formas en que se concibe o se construye la evidencia arqueológica (en lo que visualmente considero el mismo contexto arqueológico). Primero, una consolidación y restauración (Cala 1) como huella de la primera excavación que descubre la primera etapa constructiva y un supuesto evento o elemento arquitectónico fundador, originario, original; Segundo, la ofrenda ósea; Tercero, el reconocimiento por medios geofísicos de cavidades, elementos, diferencias volumétricas (entierro, ofrenda, algún basamento primigenio); y cuatro, —me atrevo a pronosticar— la imagen del hallazgo (la "máscara" como símbolo fundacional).

Con base en fotografías bastante ilegibles de dos temporadas anteriores (1999 al 2006) confirmo una relación visual entre esta ofrenda y el contexto de la excavación de la cala 1 (excavadas de forma separada pues hasta la última temporada se consideraron eventos separados), y que son parte del mismo contexto arqueológico. Además de ello observo que uno de los trabajadores que apoyó la extracción de la ofrenda había participado en la anterior excavación de la Cala 1[141].

[141] Una entrevista corta me ha permitido saber que el trabajador tiene mayor información de esa "área" (como el refiere), quien considera que también la imágenes electromagneticas que muestran algún tipo de bulto sepulto bajo ese mismo contexto son parte de un "mismo entierro". Lo cual aunque suena descabellado es muy probable que se confirme al relacionar los tres eventos (desplante de la primera etapa: Cala 1, ofrenda ósea y, un posible entierro asociado a dicho desplante).

Considero que, al ver el registro anterior (cala 1), el registro producido para este ejercicio sí puede resolver preguntas específicas y generar muchas otras más. Por ejemplo, ¿cómo podría reconstituirse en términos de la investigación visual (por lo menos) tres tiempos que definen pesquisas fragmentadas pero que atañen posiblemente un solo evento arqueológico, esto es la ofrenda o alguna ofrenda o entierro fundacional de la primera etapa constructiva? y ¿qué lección da para un proyecto arqueológico la fragmentación sistematizada del contexto así como de las etapas de trabajo excavatorio?

Planteo entonces que *el quehacer de fotografiar* e *historiar* visualmente reintegramos microcontextos y tiempos inconexos; Simultáneamente también reconstruimos el mismo proceso en que se transforma y cambia la idea de *evidencia*.

Las imágenes son problemáticas porque nos ponen de frente a hombres y mujeres de origen ñañhú que excavan[142], se sorprenden e intentan explicarse lo sucedido en un espacio y territorio de pertenencia histórica. Las fotos reconocen a quienes dan forma nueva a *arquitecturas* de un pasado sin propiedad exclusiva. Ver las imágenes implica saber que jóvenes y mujeres indígenas y mestizos colaboran manualmente tanto en la investigación como en la puesta en valor del sitio, que varios problemas técnicos son resueltos con base en sus recursos y *saberes* casi artesanales, que significativamente y materialmente ellos resguardan ese material. Y principalmente que la vida de los arqueólogos y de la arqueología en un lapso de una hora, de un día, de una temporada en el Pahñú, es su quehacer vital, respectivamente, en el mismo lapso de tiempo o más.

Para finalizar, la siguiente pregunta en este proceso es de vital importancia: ¿Cuál es o podría ser la contribución más importante de historiar o registrar visualmente el flujo de

[142] Con el compromiso especifico de excavar, registrar y aclarar varios problemas en torno a las etapas constructivas del edificio principal (de aparente simplicidad), alrededor de cuarenta oriundos de la Mesilla, excavaron bajo nuestra dirección, desmontando un conjunto de estratos depositados de forma caótica y sin aparente orden: la mayoría de los ejercicios realizados dan cuenta del desmontaje de por lo menos tres eventos constructivos y muy posiblemente uno casi final, destructivo. Igualmente de trabajos en el edificio principal, como lo es la restitución de taludes y una ofrenda al lado este de dicho basamento.

un proceso de excavación o en general de un proceso de corto a mediano plazo de observación arqueológica?

En la misma pregunta se encuentra la clave de una posible respuesta. En la actualidad por lo menos hay dos líneas potentes respecto a lo visual: una de origen *fenomenológico* que no logra traer al ras del piso una producción o dispositivo aplicable y por otra parte, los modelados en 3D que puedo afirmar son literalmente *radiografías* de la estratigrafía cultural y del mundo antiguo y subterráneo (Templo Mayor, Teotihuacán, Dzibilchaltún, etc.); Es entre ambas líneas donde situó esta apuesta: construimos fuentes visuales, sabemos cómo construimos la idea de evidencia y por lo tanto la misma evidencia arqueológica. Luego hacemos explícitos los procedimientos que llevan a lugar a una interpretación, ponemos sobre la mesa de trabajo el cómo hacemos arqueología: una forma de registro historiográfico del proceso de investigación (que no es sinónimo, o en su contenido es igual, al propio registro y/o informe de investigación). Esto es, nos damos a la tarea de hacer una historia o microhistoria visual de un proceso mínimo de investigación.

Como parte del cierre provisional de esta indagación, quedan abiertas tres líneas de investigación para un trabajo de mayor profundidad en forma de preguntas: 1) ¿Qué significado tiene que uno o dos trabajadores originarios de la zona tengan mayor permanencia temporal que un solo y mismo arqueólogo en una excavación intensiva y qué competencia se les puede reconocer al respecto?; 2) ¿Fragmentar la visualización y *escenarios* imaginables como lo sucedido en torno a la ofrenda fotografiada es, romper y desconectar posibles asociaciones en torno a una sacralización espacial de mayor dimensión?; y 3) ¿Fotografiar y visualizar extensivamente excavaciones de *eventos* ofrendatorios en el sitio del Pahñu (en un mediano plazo) puede ratificar o anular el carácter ceremonial, simbólico y sacro, asignado al mismo?

Y para finalizar, sotengo que las imágenes y fotografías nos animan a pensar la arqueología de la ofrenda, es decir, a pensarla visualmente. Nos confrontan visualmente

para pensar un escenario. Pensamos la excavación de la ofrenda con la imágenes: el encuentro circular, en el que se borra la jerarquía y distinción arqueólogo-excavador, los límites entre la racionalización de la experiencia y la confrontación afectiva y sensorial; que emula y reproduce, en otros sentidos y temporalidad, un orden performático y ritual, de intensa incertidumbre y tensión. Todo lo cual, por analogía, nos permite experimentar un *escenario* totalmente corpóreo, de total cercanía física, sensorial y táctil, cerrado y posiblemente ejercido por muy pocos sujetos, en donde lo material, es la vida, es la impronta y será la memoria.

El problema para imaginar o *experienciar* un evento a mayor profundidad es la ausencia de imágenes, de un archivo fotográfico de mayor calidad o permanencia (complementario a los informes y registros formales). Con qué podemos vincular la ausencia de un registro fotográfico más temprano y más constante del sitio. Considero que puede relacionarse con una determinación teórica y administrativa de no considerar las fuentes visuales, de la subvaloración de la imagen visual. Podría ser un problema de origen procedimental también, no necesariamente histórico. Sin embargo para archivar nuestra historia es imprescindible lograr que alguien decida fijar una memoria.

Referencias Bibliográficas

Amuedo, Claudia y Kergaravat, Marisa, 2008
"El cucharín por el mango: propuesta para la aplicación de métodos reflexivos en el trabajo de campo", la zarande de ideas - Revista de jóvenes investigadores en arqueología; lugar: buenos aires; p. 147 – 152

Appadurai, A, 1986,
"The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective", Cambridge University Press: Cambridge, UK.

Arroyo, Sergio, 2006
"Libro de los pasajes, de Walter Benjamin", en Revista *Letras Libres,* Ed. Vuelta, México D.F.

Benjamin, Walter

1998, "The Origin of German Tragic Drama". New York: Verso.

1999, "Excavation and Memory". Selected Writings. Vol. 2. Jennings, Michael W./Eiland, Howard / Smith, Gareth (eds.) Cambridge and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 576.

2002, “Sobre la fotografía”. Editorial Pretextos. Valencia, España.

2005, “Libro de los pasajes”, Akal, Madrid.

Blumemberg, Hans
1992, "La inquietud que atraviesa el río: un ensayo sobre la metáfora", Barcelona, Península

2000, La legibilidad del mundo, Barcelona, Paidós

2003, Paradigmas para una metaforología, Madrid, Trotta, 2003.

Bohrer, Frederick N. "Archaeology and Photography: The Image as Object", en *Envisioning the Past: Archaeology and the Image*, S. Moser and S. Smiles, (Series: New Interventions in Art History), London: Blackwell 2004.

Casanova, Rosa,
2008, “La fotografía en el Museo Nacional y la expedición
científica de Cempoala”, en Dimensión Antropológica, vol. 42, enero-abril,
55-92. Disponible en:
http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1831

Cedeño Nicolás, Jaime
1997, Espacio y Tiempo en las Sociedades prehispánicas. El Caso de la cultura de
las Mesas, Tesis de Licenciatura, ENAH, México.

Debroise, Oliver
2005, Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México. Ed. Gustavo Gili. México.

Deleuze, Gilles,
1989, “Qu’est-ce qu’un dispositif? en Balbier, E., G. Deleuze y otros. Michel Foucault philosophe (París: Ed. du Seuil), 185-195. Trad. española por Alberto Bixio, Michel Foucault, filósofo (Barcelona: Gedisa, 1990), 155-163.

Derrida, J.,
1998, “De la gramatología”, Traducción de O. Del Barco y C. Ceretti, Siglo XXI, México, pp. 7-10.

Flusser, Vilém
2002, “Hacia una filosofía de la fotografía, Trillas, México. 78 p.

Focault, Michel, 1970

“Arqueología del saber”, Siglo veintiuno editores, México D.F., 333 p.

Ginzburg, Carlo, 2003 [1979]
“Huellas. Raíces de un paradigma indiciario”, Tentativas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, pp. 93-156

González, Ayán Vila y Falquina Aparicio et al,
2012, "Informe de las excavaciones arqueológicas en los restos de la Guerra Civil de la Nava, Alto de la Casilla y Vértice Cerro, Abánades (Guadalajara). Campaña de 2012". Informe Antropológico de Campo. CSIC; Ruin Memories Project - Consejo de la Cultura Noruego.

González, Pablo.
2005, “Las Nuevas Ciencias Sociales y las Humanidades. De la Academia a la Política”, Rubi (Barcelona). Anthropos Editorial. México; IIS, UNAM. México.

González, Susana
2008, “El discurso visual en arqueología: del argumento codificado a la dialéctica entre la imagen y texto”. En Rodríguez, Mora, Papí Rodes, Concepción et al, *Documentos inéditos para la historia de la arqueología,* pp. 223-238, España.

Groarke, Leo, 2002
“Hacia una pragma-dialéctica de la argumentación visual”, en Frans H. van Eemeren, ed., Advances in Pragma-Dialectics, Amsterdam, Sic Sat / Virginia, Vale Press / Newport News, (p. 137-151). Trad. María Elena Bitonte

Guha, S.,
2013 Beyond Representation: Photographs in archaeological knowledge, in O. M. Abadia and C. Huth (eds) Compultum, Vol. 8., Journal of of Universidad Complutense de Madrid

2013b, “Photographs and Archaeological Knowledge”. Ancient Asia, 4: 4, pp. 1-14, DOI: http://dx.doi.org/10.5334/aa.12314

Hodder, Ian, 1994
“Interpretación en arqueología. Corrientes actuales”, Critica. Barcelona.

2007, “A Multi-media data management in the context of contemporary cultural theory”. In Vatsyayan, K. (eds.) Computerizing cultures, * the S S Archaeological record november 2007. volume 7 num. 5, Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi.

1996, “Contemporary archaeology in theory”. Bassil Blackwell. UK.

1999 “The archaeological process: an introduction”. Blackwell Publishing Ltd. UK

Hodder, Ian et.al
1995, “Interpreting Archaeology. Finding meaning in the past”. Routledge. London UK.

Kittler, Friedrich.
1999, "Gramophone, Film, Typewriter". Translated by Geoffrey Winthrop--Young and Michael Wutz. Stanford:
Stanford University Press.1999.

Koppen, Elke (Coord)
2009, "Imágenes en la ciencia. Ciencia en las imágenes", UNAM, CEIICH, 129 pp.

Latour, Bruno
2001, " La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia, Barcelona, Gedisa, 2001 (v.o. 1999).

Lloret, Tomás
2003, “Textos visuales en arqueología”. En SPAL: *Revista de prehistoria y arqueología de la Universidad de Sevilla*, ISSN 1133-4525, Nº 12, pags. 9-34

López Aguilar, Fernando (coord.)
2007, Proyecto Especifico Pahñu. Informe técnico de la Temporada 2007, ENAH.
2008, Informe de la Temporada 2007-2. Proyecto Especifico Pahñu, ENAH.

López, Leonardo y Chavez, Ximena
2010, “Al pie del Templo Mayor: excavaciones en busca de los soberanos mexicas”. En *Moctezuma II. Tiempo y destino de un gobernante,* editado por Leonardo López Luján y Colin McEwan, pp. 294-303, 330-340. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Maltés, Carlos
2006, “Arqueología de la imagen. Fotografías de la exposición científica de Cempoala”, 1890-1891. Tesis de Maestría. ENAH. México.

2008, “Algunas reflexiones en torno a la arqueología de la imagen”, en López Fernando, Wiesheu Walburga, et al, Perspectivas de la investigación arqueológica III, INAH, México.

Marila, Marko, 2010
"Archaeography", [en línea] en metaarchaeological nonsense, 2010 [fecha de consulta: 21 de mayo 2013]. Disponible en:
http://archaeblogy.wordpress.com/2010/04/13/archaeography/

Morett Alatorre, Luis

2006, Informe Técnico Desarrollo Regional Xajay. Poniente del Valle del Mezquital, 3 Volúmenes, Archivo Técnico del INAH, México.
2007, El Desarrollo Regional Xajay en el Poniente del Valle del Mezquital, Borrador de Tesis de Maestría, ENAH, Mecanuscrito.

Nuñez, Ana,
2004, “Reflexión metodológica sobre la arqueología de la arquitectura”, en Arqueomurcia revista arqueomurcia nº 2
http://www.arqueomurcia.com/revista/n2/articulo.php?id=8

Piazzini, Carlo Emilio (2012). “Arqueografías: una aproximación crítica a las cartografías arqueológicas de Colombia”. En: Boletín de Antropología.
Universidad de Antioquia, Medellín, Vol. 27, No 44, pp. 13-49.
Texto recibido: 27/08/2012; aprobación final: 13/10/2012.

Pleshkevich, E.A., 2008
The documentation approach in the theory of archaeography and documentation science: a comparative analysis, Scientific and Technical Information Processing Journal, Volume 35, Issue 2, pp 99-103

Porcel, Claudia, 2013
“Digital methods in archaeological documentation: an elementary approximation”, en Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital, ISSN-e 2254-4496, Vol. 2, Nº. 2, 2013, págs. 189-195

Renfrew, C., & Bahn, P. G.,
1991, “Archaeology: theories, methods and practice”. London: Thames and Hudson.

Roca, L. 2004
“La Imagen como Fuente: una Construcción de la Investigación Social”. Razón y Palabra 37.

Russell, Ian & Cochrane, Andrew, 2007
Visualizing Archaeologies: A Manifesto, Cambridge Archaeological Journal, 17, (1), p3 - 19

Sachs-Hombach, Klaus
2009, “La imagen en el contexto científico. Algunas notas desde una perspectiva filosófica”, en *Imágenes en la ciencia. Ciencia en las imágenes*, UNAM, CEIICH, 129 pp.

Saletta, María José,
2010, "La primacía del objeto en la práctica arqueológica en las fotografías tomadas durante los trabajos de campo en el noa (1905 a 1930)", en Revista: Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, tomo 35. Sociedad Argentina de Antropología, p. 219-244

Segal, L. 1994
“Soñar la Realidad. El constructivismo de Heinz von Foerster”, Barcelona: Paidós.

Shapins, Jesse, 2009
Towards A Media Archaeology of Place: A Genealogy of theDiscursive Intersections of Media, Archaeology,Digital Humanities and the City, Final paper, Unpublished. http://www.jesseshapins.net/writings/JShapins_TowardsAMediaArchaeologyofPlace_Spring2009.pdf

Shanks, Michael
1997, “Photography and Archaeology, The Cultural Life of Images”. En Brian Leigh Molyneaux. (Ed.), *Visual Representation in Archaeology*, Routledge, Londres, pp. 73-107.

1998, "The life of an artifact" en *Fennoscandia Archeologica*, published by The Archaeological Society of Finland, XV, 15:15–42
Stable URL: http://www.sarks.fi/fa/PDF/FA15_15.pdf

2007, “Archaeologies of the contemporary past”, *with comments on archaeology and photography. http://documents.stanford.edu/michaelshanks/227

2009, The archaeological imagination.
http://archaeography.stanford.edu/michaelshanks/80

Shanks, M & Tilley C.,
1987, “Re-Constructing Archaeology. Theory and Practice”, Cambrige University Press, Great Britain, 276 pp.

1988, "Social Theory and Archaeology, University of New Mexico Press, 256 pp.

Van Dyke, Ruth M. (Editor), Alcock, Susan E. (Editor)
2003, "Archaeologies of Memory", ISBN: 978-0-631-23584-2, Wiley-Blackwell, 256 pp.

Vilches, L. 1988
“La Lectura de la Imagen. Prensa, cine, televisión”. Barcelona. Paidós.

Worth, S. 1969 (1981)
“The Development of a Semíotic of Film”, En: Larry Gross (Ed.) Studying Visual Communication. (pp. 185-199). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Referencias electrónicas

Bonfil, Carlos

2013, “La maleta mexicana”, en La Jornada, sección Espectáculoshttp://www.jornada.unam.mx/2013/02/03/espectaculos/a08a1esp , consultada el 15 de febrero de 2014

Burkhard, Christiane. En camino - taan u xiimbal - Una video excavación de Christiane Burkhard [en línea]. Christiane Burkhard y Prysma Comunicación con Causa SA de CV , 2013 [fecha de consulta: 12 Diciembre 2013]. Disponible en: <http://taanuximbal.com/sitio/?page_id=16.

Contreras, Isaura. En camino - taan u xiimbal - Una video excavación de Christiane Burkhard [en línea]. Revista Tierra Adentro, CONACULTA, 2013 [fecha de consulta: 13 Diciembre 2013]. Disponible en: <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/en-camino-taan-u-xiimbal-una-videoexcavacion-de-christiane-burkhard/

"DF Penúltima Región" de Gerardo Suter, Fotografía video instalación, Antiguo Palacio de San Ildefonso, 2009, http://www.sanildefonso.org.mx/expos/fotoseptiembre/suter/, consultado el 22 de enero de 2014

Deetz, James
1989, "Archaeography, Archaeology, or Archeology?", en *American Journal of Archaeology*, Published by: Archaeological Institute of America, Vol. 93, No. 3, pp. 429-435. Article DOI: 10.2307/505592
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/505592

Disposiciones reglamentarias para la investigación arqueológica en México, INAH, Coordinación Nacional de Arqueología, Consejo de Arqueología
http://consejoarqueologia.inah.gob.mx/?page_id=9

Expósito, Marcelo

2010, “143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados). Un trabajo de video instalación y video monocanal de Marcelo Expósito”, en Entresueños. Ensayos sobre la imaginación política, http://marceloexposito.net/entresuenos/, consultada el 12 de julio de 2013

García, Andrea
2014, "DF penúltima región: una mirada espectral que acedía la metrópolis", en *Revista Yaconic, publicación gratuita de periodismo cultural*, México, D.F., consultada el 7 de marzo de 2014

Las Joyas de la tumba 7 de Monte Albán: La presencia universitaria en su descubrimiento y análisis, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Biblioteca Juan Comas, Fondo Documental Alfonso Caso - UNAM, revisado el 20 de febrero de 2014, http://www.iia.unam.mx/tumba7/tumba7.html

Molina, Javier
2013, "La maleta mexicana en México. Entrevista con Juan Villoro", en Revista Letras Libres,
http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-maleta-mexicana-en-mexico, consultada 14 de enero de 2014

Photo Gallery: Solar System
http://science.nationalgeographic.com/science/photos/solar-system-gallery/#/solar-system-montage_1220_600x450.jpg

Pray, L
2008, Discovery of DNA structure and function: Watson and Crick. Nature Education 1(1):100
Cover of Nature human genome issue, published on 15 February 2001.
2003, From the following article: The Mona Lisa of modern science, Martin Kemp, Nature 421, 416-420 doi:10.1038/nature01403
http://www.nature.com/nature/journal/v421/n6921/fig_tab/nature01403_F6.html

Rivera Cusicanqui, Silvia, Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores, Buenos Aires, Retazos-Tinta Limón, 2010, 80p.»,Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Reseñas y ensayos historiográficos, Puesto en línea el 14 octubre 2012, consultado el 12 de noviembre de 2013. URL: http://nuevomundo.revues.org/65917

"Spiral IV"
Science and Enginerrin Visualization Challenge, honorable mention
http://www.sciencemag.org/content/305/5692/1905.full#illhm1http://www.nature.com/scitable/topicpage/discovery-of-dna-structure-and-function-watson-397

Shanks, Michael,1997
"Photography and Archaeology, The Cultural Life of Images". En Brian Leigh Molyneaux. (Ed.), *Visual Representation in Archaeology*, Routledge, Londres, pp. 73-107.

2007, "Archaeologies of the contemporary past", *with comments on archaeology and photography.
http://documents.stanford.edu/michaelshanks/227

2009, The archaeological imagination.
http://archaeography.stanford.edu/michaelshanks/80

Tumba 7 de Monte Albán, a 81 años de si descubrimiento, INAH, consultado el 23 de febrero de 2014, http://www.inah.gob.mx/reportajes/6325-tumba-7-de-monte-alban-a-81-anos-de-su-descubrimiento-se-reinicia-su-estudio