



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

*LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y SU PROCESO HEURÍSTICO PARA LA
CREACIÓN DE UN ATLAS VISUAL*

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
LUIS HÉCTOR RAMÍREZ EGUIARTE

DIRECTOR DE TESIS:
DR. MARCO ANTONIO ALBARRÁN CHÁVEZ (FAD)

SINODALES:
DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA (FAD)
DR. ESTANISLAO ORTIZ ESCAMILLA (FAD)
DRA. FABIOLA MIREYA FUENTES NIEVES (FAD)
DR. EDUARDO ACOSTA ARREOLA (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

La imagen fotográfica y su proceso heurístico para la creación de un atlas visual

Índice

13	Introducción
19	Capítulo 1. Pensar las imágenes
	1.1 La importancia del hallazgo. Breve reseña del sentimiento fotográfico
23	1.2 La imagen fotográfica: síntoma y condición
27	1.3 La mirada nómada. Otra forma de dialogar con la imagen fotográfica
31	1.4 Conocimiento por medio de la imagen. Aby Warburg y el <i>Atlas Mnemosyne</i>
41	Capítulo 2. Heurística: abducción e interpretación de la imagen
	2.1 Arte, imagen y heurística
48	2.2 Warburg y la iconología de los intervalos
52	2.3 Proceso heurístico de la imagen fotográfica
67	Capítulo 3. Propuesta de producción de obra: atlas visual
	3.1 Origen del proyecto
71	3.2 El archivo y sus laberintos
77	3.3 Proceso de producción
101	3.4 Producción de la obra
102	Crónicas de revelación
112	Arqueologías de reflexión

120	Ensayo de una genealogía
126	Álbum de nomadología
132	Todos nuestros ayeres
136	Acontecimiento
147	Conclusiones
153	Fuentes de información
157	Anexo



Hesíodo: Tú misma lo dices. Ese instante ha hecho de la cosa un recuerdo, un modelo. [...]

Mnemósine: Y sin embargo has dicho que aquel instante es un recuerdo. ¿Y qué es el recuerdo sino pasión repetida? Has de entenderme bien.

Cesare Pavese. *Diálogos con Leucó*.

Introducción

“Amo con la mirada, y no con la fantasía”¹. Bajo esta declaración, el escritor Fernando Pessoa en el *Libro del desasosiego*, define al amante visual como aquella persona que está sujeta a pasiones visuales y que vive en visión pura, empero, no fantasea con imágenes o figuras de un modo trivial, sino que su mirada busca en aquello que contempla, un signo más insondable: “Profundizo sólo la superficie y en el exterior, y cuando deseo la profundidad, es en mí, y en mi concepto de las cosas, donde voy a buscarla”². Sin duda, hoy en día nos encontramos visualmente embelesados ante la infinidad de imágenes que nos seducen en la sociedad de control digital a la que estamos sujetos. El paradigma de la imagen como acontecimiento que se impone en nuestro universo estético, social, cotidiano e histórico, normaliza nuestra percepción e impide tanto la experiencia sensible como la capacidad dialógica de mirar y comprender, de encontrar los signos más recónditos de las imágenes. Es entonces que inmersos en el universo de las imágenes y la hiperinformación, es necesario hallar un sosiego para contrarrestar la alienación y ser capaces de apreciar estos fenómenos.

La génesis de este proyecto emerge precisamente del desasosiego entre la visualidad y las imágenes, entre la búsqueda y el hallazgo; brota de la emoción que unas fotografías olvidadas por tiempo indefinido fueron capaces de despertar, e inspirar este trabajo. Todas las memorias reunidas en esas imágenes, todos los personajes ahí cristalizados, tan ajenos a la vida pero también a la muerte, se expresan en un complejo lenguaje. Por lo tanto: ¿cómo entablar un diálogo con esas sustancias inasibles y para qué generarlo?

Como al inicio de una danza, es posible mediante un gesto

1 Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, p. 525.

2 *Ibid.*, p. 525.

realizar una provocación en el otro. En este caso, el montaje es ese gesto o intervención para producir un diálogo entre la imagen y la mirada. Lo que se abordará a lo largo de este estudio es un montaje de ideas, preguntas, planteamientos, y por supuesto, imágenes. Ahora bien, como sujeto que vive en visión pura, las imágenes son ficciones que nos acercan a la realidad, ellas constituyen parte fundamental de nuestra psique y nuestra memoria. En este caso, aludiendo a la lógica de la reliquia y el recuerdo, vale la pena hacer visible la importancia de los archivos de imágenes como elementos de reivindicación del imaginario social y de la Historia de la cultura.

En ese sentido, la obra y teoría de Aby Warburg y Georges Didi-Huberman, permitirán discurrir por los laberintos de la dialéctica, la iconología y la supervivencia, hasta llegar a una heurística de la imagen. Lo anterior, con la finalidad de producir una serie de obras, o mejor dicho, un dispositivo llamado atlas a partir de las fotografías encontradas. Evidentemente, este proyecto se inserta, como muchos en estos tiempos inciertos y sombríos, en una corriente interesada en abordar la territorialidad, la cartografía y las fantasmagorías mnémicas, que al igual que sucede con obras y artistas que trabajan con temas como la violencia, la migración, el neoliberalismo, los límites y las fronteras, son producto de la globalización en el arte contemporáneo y de las pulsiones de nuestra época, de un mundo que se transforma vertiginosamente a cada instante.

Las imágenes juegan en ese sistema un papel primordial, para no perdernos en ese vértigo, es necesario pensarlas y conocer sus síntomas y condiciones actuales, ya que ellas al ser domesticadas, eventualmente se hacen consumibles y pierden su verdad, su locura queda petrificada ante un sistema de complejidad de datos, pero es su cualidad superviviente la que mantiene viva su plasticidad y permite que sean moldeadas a través del tiempo por quien las observa. Estas ideas se desarrollan a lo largo del primer capítulo de esta investigación, que en términos generales busca “pensar la imagen como un evento concreto más que como una estructura visible, reintroducir las descripciones sensibles más allá de los dispositivos teóricos”³.

3 Eliza Mizrahi, “Ver y saber en torno a la imagen” en Georges Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p. 168.

En el segundo capítulo de esta tesis, se buscarán reintroducir las descripciones sensibles de la imagen por medio de la heurística, un concepto y práctica que encontré adecuado argumentar para definir la capacidad empírica y —otra vez—, sensible, del trabajo con las imágenes. Esa labor heurística de las imágenes que pareciera surgir de manera casi mágica, veremos que está ligada también a la hermenéutica y a la intertextualidad. En suma, el proceso heurístico nos ayudará a confrontar las imágenes como organismos vivientes, favoreciendo la comprensión del constante flujo de conciencia que se desarrolla dentro de sus narrativas. Asimismo, permitirá abrir los caminos para articular y producir el atlas visual.

Finalmente, el tercer capítulo expondrá los orígenes de este proyecto, y la documentación relacionada al proceso de producción realizado bajo el modelo de esta investigación. Cada serie de obra producida es una pieza que forma parte de una máquina para pensar las imágenes, una cartografía personal que busca generar constantes relecturas y que invita a desplazarnos y posicionarnos de distintas maneras dentro de nuestra memoria y realidad. Así pues, la imagen fotográfica dispuesta en un atlas de pensamiento e introspección, ya sea fragmentada, unificada o diseccionada, elucidará nuestras evocaciones del tiempo vivido, de las ausencias, del duelo, palabras, recuerdos e historias que nunca sabremos. En consecuencia, surgirán otras preguntas que la mirada y quizá también la fantasía, intentarán responder.

¿Es que somos la imagen de una fotografía que alguien, bajo la lluvia, tomó en aquella plazoleta? ¿Somos acaso nada más que una imagen borrosa sobre un trozo de vidrio? ¿Ese cuerpo infinitamente amado por alguien que nos retiene en su memoria contra nuestra voluntad de ser olvidados?

¿Somos el recuerdo de alguien que nos está olvidando?

¿O somos tal vez una mentira?⁴



Solamente en la fotografía, al revelar el negativo, se revelaba algo que, fuera de mi alcance, era alcanzado por la instantánea: al revelar el negativo también se revelaba mi presencia de ectoplasma. ¿Es la fotografía el retrato de un hueco, de una ausencia, de una falta?

Clarice Lispector. *La pasión según G.H.*

Pensar las imágenes

1.1 La importancia del hallazgo. Breve reseña del sentimiento fotográfico

Las imágenes son un sistema de representación en el que el ser humano deviene, se desarrolla y se reconoce inmerso en una constelación de signos que quedan plasmados en la memoria. A través del estudio del archivo de fotografías que encontré y que forma parte de este proyecto, comienzan a desprenderse diversas preguntas que nos conducen a explorar la esencia de ellas. De esta manera, cuando observamos las imágenes fotográficas, estas nos llevan a intentar desplazarnos en su tiempo y sus instantes, a descubrir la forma en que las presencias allí plasmadas así como sus microhistorias nos afectan.

Una sola fotografía es capaz de inspirar la creación de obras de arte, puestas en escena, creaciones cinematográficas y obras literarias. De ella pueden desembocarse sensaciones y experiencias que dan vida a muchas historias, relatos, o crónicas de un instante. Al respecto, Salvador Elizondo y su obra literaria *Farabeuf o la crónica de un instante*, es un ejemplo significativo de cómo el acontecimiento provocado por el hallazgo de una imagen puede ser utilizado:

Mira la fotografía [...] De esta imagen se puede deducir toda la historia. Se trata de un símbolo, un símbolo más apasionante que cualquier otro. Cada vez que lo miro siento el estremecimiento de todos los instintos mesiánicos. Sólo puede torturar quien ha resistido la tortura. Hipótesis inquietante: el supliciado eres tú. El rostro de este ser se vuelve luminoso, irradia una luz ajena a la fotografía. En esta imagen yace oculta la clave que nos libra de la condenación eterna.⁵



Louis Carpeaux, 1905.

Fue esta la imagen que Salvador Elizondo vio por primera vez en el libro *Las lágrimas de Eros* (1961) de Georges Bataille, desde ese momento la fotografía quedó fija en su memoria y como se señala en el texto anteriormente citado, de esa revelación se evidencian una serie de sensaciones que surgen de la mirada y sensibilidad que la imagen y sus símbolos nos comunican. Esta obra desarrolla un montaje literario lleno de imágenes poéticas que parten del valor, misterio y poder de la fotografía que el autor captura y describe en su relato. Del mismo modo, yo trabajo en este proyecto con las imágenes retomando sus valores estéticos, técnicos y simbólicos; proponiendo la creación de un atlas o cartografía visual mediante la interrelación de un gran número de fotografías encontradas, mismas que contienen valores y emociones que como el ejemplo de *Fara-beuf*, exponen el valor documental y la capacidad que tiene la imagen para expresar nuevas historias y emociones.

Es así como el –pathos de la imagen – nos lleva a preguntarnos qué sensaciones existían en quienes crearon imágenes

antes que nosotros. Nuestra mirada hace memoria de toda esa curiosidad, las fotografías del pasado con las que ahora nos enfrentamos pueden ser interpretadas como vestigios de estados de ánimo, implícitamente podemos encontrar en ellas registros de emociones que forman y han formado parte de la condición humana.

La imagen fotográfica puede ser un mecanismo de provocación y de recomposición constante. La acción de mirarla activa y reconstituye al sujeto; del mismo modo, puede reafirmar su condición de individuo frente al otro, reconformando su identidad y reconociendo los valores simbólicos por los cuales está siendo afectado. Pareciera entonces que existe un capital cultural significativo dentro de la fotografía, capaz de involucrar tanto al proceso de subjetivación de un individuo como el reconocimiento de una colectividad. Fotógrafos contemporáneos como el japonés Ken Kitano (1968) retoman la importancia de la imagen en la memoria individual y colectiva, además de integrarlo en la producción de su obra:

Me interesa el potencial que tiene la fotografía para hacer que las personas experimenten otros mundos (lejanos a su realidad). Cómo por ejemplo, al ver fotografías antiguas podemos situarnos inmediatamente en la escena. Si la fotografía puede contribuir un poco más a que los humanos tengamos ese sentimiento solidario de “estar ahí” –lo que yo llamo “empatía espontánea” hacia otros y hacia el mundo-, es una buena razón para su existencia...⁶

Hoy en día la forma en que afrontamos las imágenes que nos ofrece la industria y la virtualidad está fundamentada de manera más amplia, es evidente que todos los productos culturales pueden ser estudiados a partir de redes intertextuales, estructuras rizomáticas, metáforas y procesos de intuición. La imagen fotográfica entendida como un elemento que se impone en nuestra realidad y cotidianeidad necesita ser estudiada y observada a través de métodos sensibles, lúdicos, experimentales e intuitivos. ¿Qué sucede cuando nos enfrentamos a un archivo de imágenes de distinto tiempo y lugar? ¿Cómo entrelazar sus signos e historias y hacer que pervivan en la memoria?

6 Ken Kitano, entrevista por Violeta Morelli, 2013. En: <https://sienta-teyobserva.wordpress.com/author/violetamorelli/> (Recuperado el 22 de marzo de 2017).



Ken Kitano. *38 mujeres musulmanas después de asistir a las oraciones del Ramadán en Ambon City, Indonesia, 2009.*

Las imágenes del pasado pueden funcionar como objetos mágico-rituales, todas ellas han sido constituidas por una creencia común, por una esencia que las vuelve trascendentales. Parte de esta condición prevalece en la manera en que miramos y analizamos las fotografías, así es como podemos ser capaces de reconocerlas simbólicamente, de apropiarnos de sus posibilidades y de resignificarlas a partir de nuestra mirada, la del "spectator"⁷, como un agente activo que también pervive y sobrevivirá al constante devenir.

7 Término utilizado por Roland Barthes en su obra *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, 1980 que refiere al individuo que mira y examina las fotografías.

1.2 La imagen fotográfica: síntoma y condición

Cada vez que se nos presenta alguna imagen ya sea dentro de la virtualidad que ahora se nos impone, o más aún, alguna imagen física que posee vestigios del paso del tiempo, nuestra mirada y nuestra memoria están presenciando algo que rompe el curso normal de las cosas, un cambio en nuestra relación con la realidad, es decir un acontecimiento. El historiador Georges Didi-Huberman, nos invitaría a reflexionar sobre la importancia y valor de este hallazgo y reservarnos unos minutos para reflexionar sobre las condiciones que han hecho posible que esa imagen o esa fotografía haya llegado hasta nosotros. Nunca antes la imagen había sido condicionada con tanta fuerza a ser un elemento que concentrara poder y verdad, nunca mostró tantas verdades además de solicitar a la mirada total credulidad, por esa misma razón, la imagen prolifera y se reproduce, es perseguida, censurada y deshecha, hoy existen tantos tipos de estrategias para destruir una fotografía incómoda. Por otra parte su extenuante multiplicación lleva a convertirla a lo que Hito Steyerl llama *imagen-spam*, o basura visual, que genera su agotamiento y la pasividad e indiferencia de la mirada, imposibilitando su lectura, asociación y análisis formal.

El proceso evolutivo del signo dentro de la fotografía se ha transformado de manera compleja con la simulación técnica y su profusión, así como la imagen arde por su presencia, es la noción de memoria y dialéctica la que nos debe recordar que una imagen no es fácil de entender, que “vivimos en un mundo en el que la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad, y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición”⁸. No existe imagen sin imaginación, y la imaginación no es una facultad que nos lleve a la desrealización, si ubicamos nuestros ojos y nuestros sentidos hacia su origen, comprendiendo la deriva y la paciencia que una fotografía exige en su contemplación, la percepción siempre hará visibles y sensibles las relaciones más complejas que el arte, la imagen y su imaginario nos muestren.

Todo esto nos indica claramente que la imagen fotográfica está viva y presente, en ella una parte de nuestra realidad es abs-

traída para dar lugar a registros fragmentados en el tiempo, que también buscan perpetuarse y formar parte del recuerdo y la evocación. Y es debido a esta presencia tan amplia y tan extensa, que debemos comprender y conocer los riesgos que existen en la lectura y el uso de las imágenes. En palabras del artista Óscar Muñoz se trata de “aceptar una realidad acostumbándose a la irrealidad de sus imágenes”⁹, la fotografía siempre promete más de lo que nos ofrece, es ahí donde radica su fuerza y aura que tanto nos envuelve, la imagen nos invita a mirarla, a recuperar la emoción de descubrirla, nos revela un secreto:

Así pues, nos encontramos enfrentados a un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas difícil de manejar, organizar y entender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables. Intentar una arqueología es siempre asumir el riesgo de poner, unos junto a otros, fragmentos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados por las lagunas. Ahora bien, ese riesgo tiene dos nombres: imaginación y montaje.¹⁰

De acuerdo a la cita anterior, la imaginación y el montaje en la fotografía nos recuerda que la verdad es siempre una ficción productiva, y que esta, al no ser inmediata ni estar en tiempo presente, nos obliga a mirarla, a intentar comprender hasta qué punto puede tocar lo real. Todas estas imágenes y abstracciones forman en nuestra percepción un tesoro o una tumba de la memoria, amenazada por el olvido o la profanación, este sepulcro se encuentra ahí, mudo, para ser recordado.

Las realidades o ficciones capturadas a través del tiempo, antes de nosotros y antes de cada instante que sucede, son imágenes que reúnen diversos valores dentro de su configuración, iconicidad, naturaleza o el medio que la produce. La imagen y en este caso la fotografía puede ser entendida como un documento, obra de arte, objeto de ciencia, ritual de paso o monumento. Todas estas implicaciones nos conducen a cuestionar de qué manera la imagen ha contribuido a una forma de conocimiento en distintos ámbitos, de ahí la importancia por retomar y abordar a aquellos teóricos de distintas disciplinas

9 Óscar Muñoz. *La mirada del ciclope*, 2002. En: <http://banrepcultural.org/oscar-munoz/mirada-ciclope.html> (Recuperado el 14 de febrero de 2017)

10 Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen*, p. 20.

que anteriormente han producido un saber crítico por medio de las imágenes.

Entre estos investigadores y creadores podemos encontrar a Sigmund Freud quien exploró a fondo las imágenes oníricas y a través de ellas pudo abordar la interpretación de los sueños. Por otra parte, siguiendo el campo de la psicología, Carl Jung incluyó dentro de sus estudios, el análisis y uso de imágenes como arquetipos del ser humano. Para Walter Benjamin la fotografía fue un hecho de constante discusión, aportando el concepto de “aura” y la nueva visión aportada por la reproducción, mismos elementos que más tarde retomarían filósofos como Gilles Deleuze en sus estudios de la imagen-tiempo e imagen-movimiento y Georges Bataille en la configuración de su revista *Documents*. Asimismo, personajes como el cineasta Serguéi Eisenstein quien en la primera mitad del siglo XX desarrolló su teoría y obra visual a través del recién originado recurso del montaje, al cual lo definía como un conflicto dialéctico donde nuevas ideas emergen del encuentro y transposición entre las imágenes.

A todo esto hay que añadir el hecho que conlleva, además del estudio de las imágenes, la producción de las mismas, como menciona Susan Sontag: “una fotografía no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo.”¹¹

De esta forma, podemos apreciar que a través del tiempo ha existido siempre una inquietud por teorizar los múltiples fenómenos que incluso antes de la invención de la fotografía se han venido derivando y transformando, todos estos antepasados que buscaron descifrar y comprender la imagen desde distintas disciplinas han contribuido a mantener vivo el interés por una epistemología de la imagen superviviente, aquella que se mantiene, prolifera y que hoy forma parte de nuestro universo estético, cotidiano, social e histórico.



DOCUMENTS

DOCTRINES
 ARCHÉOLOGIE
 BEAUX-ARTS
 ETHNOGRAPHIE
 ANNÉE 1929

1

PREFACE DE DENIS HOLLIER
 GEORGES BATAILLE JACQUES BARON ALEJO CARPENTERI ROBERT DESNOS
 CARL ENSTEN ROGER GILBERT LECOMTE MARCEL GRAULE EUGÈNE JOLAS
 MARCEL JOUHANOU MAURICE LEBRANDT MICHEL LEIRS
 GEORGES LIMBOUR MARCEL MAUSE JACQUES PREST
 RAYMOND QUÉNEAU GEORGES RIBEMONT-DESSAIGNES PAUL RIVET
 GEORGES HENRI RIVIÈRE ANDRÉ SCHAEFFNER ROGER VITRAC HANS ARP
 JACQUES-ANDRÉ BOIFFARD GEORGES BRAQUE GIORGIO DE CHIRICO
 SALVADOR DALÍ MARCEL DUCHAMP MAX ERNST ALBERTO GIACOMETTI
 JUAN GRES JEAN HODO PAUL KLEE HENRI LAURENS FERNAND LÉGER
 ANDRÉ MASSON JOAN MIRÓ PABLO PICASSO



jean/michel/place

Jacques-André Boiffard, *Papier collant et mouches*, 1930.
 Georges Bataille, *Documents*. Vol.1, 1929.



Serguéi Eisenstein, Fotogramas del filme: *¡Que viva México!*, 1932.



Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente*, 1880.

1.3 La mirada nómada. Otra forma de dialogar con la imagen fotográfica¹²

En esta investigación en torno al análisis de la imagen fotográfica, una de las principales aproximaciones teóricas que pretendo llevar a cabo en este proyecto es el uso de las metáforas para la construcción de significados, conocimiento y diálogos con la mirada. En este caso y entre todas las imágenes con las que trabajo, puedo definir que de alguna forma me encuentro dentro de un laberinto virtual de abstracciones e inflexiones. “La idea de laberinto puede ser empleada como analogía de un recorrido en busca de sentido y una metáfora de la misma actividad humana.”¹³ Siguiendo este laberinto cada imagen puede ser ubicada en cualquier espacio habitable dentro de este atlas de reflexión que pretendo construir a través del montaje.

En la fotografía se pueden reconocer elementos retóricos y dialécticos que forman parte de su multiplicidad. Es decir, también la imagen puede generar a través de sus códigos y la complejidad de su lenguaje, un texto. Por lo tanto su análisis visual, dialéctica y comprensión, es intertextual. En este caso, la fotografía se convierte en el medio que germina un lenguaje, una comunicación y referencias para generar en ella distintas interpretaciones en diversos contextos. La intertextualidad, una de las características principales de la cultura contemporánea, puede ser definida de la siguiente manera:

Este concepto presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación [...] es, en gran medida, el producto de la mirada que lo descubre. O más exactamente, la intertextualidad es el resultado de la mirada que la construye. La intertextualidad no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor, sino también, y principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la perspectiva del observador.¹⁴

12 Este subcapítulo fue publicado en la Revista Argentina de Humanidades y Ciencias Sociales de la Sociedad Argentina de Información, en el volumen 13 titulado: *Diálogos entre la fotografía y el arte*. 2015. ISSN 1669-1555.

13 Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, p.74.

14 *Ibíd.*, pp. 155-156.

De este modo, la imagen puede construir en distintos niveles una historia intertextual, en la que lo micro, macro, natural, social, corta o larga duración, están virtualmente relacionados. Este concepto está profundamente relacionado al que Deleuze y Guattari establecieron con el nombre de *rizoma*, este modelo es retomado desde el punto de vista de la ciencia y la botánica, como el tallo subterráneo que se extiende bajo la tierra adquiriendo formas imprevisibles, todas sus raíces se conectan unas con otras, se proyectan hacia arriba y hacia abajo, forman bulbos y tienen formas diversas, si una de sus partes es cortada vuelve a crecer. Toda esta conceptualización es llevada a la filosofía como un modelo que nos invita a aprehender las multiplicidades que percibimos, es una serie de conexiones y proyecciones que se conciben como una imagen de pensamiento en la que no existe principio ni fin, no hay una única verdad ni una única solución, todo es posible, y todo camino puede llevar a donde se busque llegar.

Otro de los fundamentos que dan origen a este proyecto es comprender de qué manera el montaje de múltiples imágenes puede generar síntoma y conocimiento, una interrupción en el saber y una interrupción en el caos. Retomando a Deleuze y Guattari, en su obra titulada *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, se incluye un capítulo dedicado a los conceptos de lo liso y lo estriado, los cuales pueden ser orientados al estudio de la imagen y que para este trabajo, sirven de apoyo como primera aproximación al planteamiento conceptual de la obra. Lo liso refiere a lo nómada, lo estriado a lo sedentario:

Naturalmente tanto en el espacio estriado como en el espacio liso existen puntos, líneas y superficies [...] en el espacio estriado, las líneas, los trayectos tienen tendencia a estar subordinados a los puntos: se va de un punto a otro. En el liso, ocurre justo lo contrario: los puntos están subordinados al trayecto.¹⁵

Lo nómada y lo sedentario se vinculan ampliamente con la territorialidad, metáfora que sirve para designar el espacio en el que se producen los movimientos y trayectos que realiza el pensamiento, la circulación de los impulsos humanos y no humanos. Es el soporte mediante el cual se configura el senti-

15 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 487.

do y se posibilita el acontecimiento, lo nómada y lo sedentario abren una importante cuestión sobre la manera en que la mente, el cuerpo, el individuo y su configuración, se encuentran subordinados a un sistema. Lo estriado busca delimitar, enmarcar y controlar los ciclos, establecer dimensiones, sedimentarizar, ubicar y conocer las cifras y procesos determinados; lo liso busca liberarse, abrirse y no mesurar, se descontextualiza del tiempo y del espacio. Las diferencias entre lo liso y lo estriado no son del todo objetivas: se puede habitar en estriado los desiertos, las estepas o los mares; se puede habitar en liso las ciudades, e incluso ser un nómada en la percepción.

Esto nos conduce a puntualizar que no se trata de responder todas las preguntas, se trata de hacer las preguntas correctas. ¿Acaso una fotografía no es un documento que nos hace ser parte de algo? ¿Un objeto que nos ayuda a arraigarnos a un tiempo y lugar determinados? ¿Un mapa que nos ubica o nos dirige a momentos de reflexión? ¿Por qué necesitamos puntos de referencia, por qué habitamos, nos distribuimos y nos trasladamos dentro de planos de cierta manera?

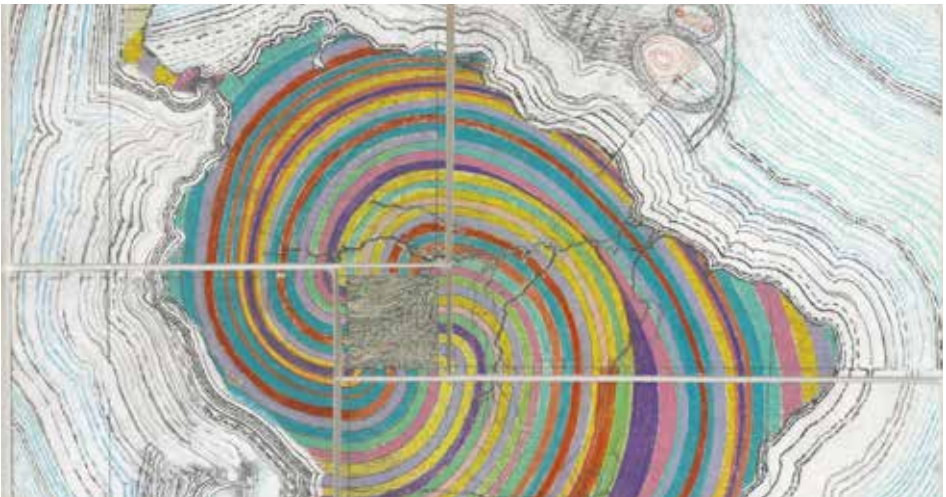
El espacio liso es un campo sin conductos ni canales. Un campo, un espacio liso heterogéneo, va unido a un tipo muy particular de multiplicidades: las multiplicidades no métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupan el espacio sin “medirlo”, y que sólo se pueden “explorar caminando sobre ellas”.¹⁶



Gerhard Richter. *Atlas* (detalle de lámina), 1962-1968.

Continuando con el análisis de estos dos conceptos, podemos aproximarnos a la identificación de lo que podría ser una cartografía, y por medio de esta investigación, a un mapa personal y de generación de conocimiento. Un mapa puede ser un *rizoma*, es una interpretación del territorio que funciona para recorrerlo en varios sentidos posibles, posee múltiples entradas que invitan a elegir y posicionarse de distintas maneras dentro del espacio. Un compendio de mapas puede ser un atlas, que además puede constituirse de imágenes; este atlas vendría a ser un medio que busca retomar el espacio liso y sus amplias posibilidades por medio de la presentación sinóptica de diferencias, las imágenes que se confrontan y coexisten en tiempos y lugares distintos, pretenden llevarnos a lo que sería una mirada nómada y a un tipo de conocimiento abierto.

La importancia de una mirada nómada radica en la capacidad de direccionarse bajo una intuición basada en la generación de un conocimiento y una educación visual. Esta mirada sería capaz de reconocer su trayecto o distribuirse en el espacio mediante un modo de razonamiento empírico, lo que llevaría a estructurar una estrategia para confrontarse a un archivo y aprovechar todos los intervalos abiertos o lagunas que lo constituyen. Entre estos espacios, la imaginación, la experiencia y el conocimiento se ponen en marcha hacia un recorrido indefinido de transposiciones dialécticas.



Juan Downey. *Mapa de América*, 1975.

1.4 Conocimiento por medio de la imagen. Aby Warburg y el *Atlas Mnemosyne*

La imagen es superviviente, y como ella existen también ancestros que han sido los encargados de resguardar, desarrollar y producir un conocimiento visual. Retomar el trabajo de estos ancestros o fantasmas que de alguna manera se mantienen con vida, puede ayudarnos a encontrar nuevas maneras de entender nuestra propia contemporaneidad. Uno de los principales ancestros de la iconología y el estudio de la imagen es Aby Warburg, fue él quien supuso el gran momento, el gran giro para entender qué son las imágenes.

Aby Warburg. (Hamburgo, Alemania. 1866-1929). Fue un historiador de arte y teórico de la cultura. Fundó la Biblioteca para Estudios Culturales (actualmente Instituto Warburg, asociado a la Universidad de Londres). Entre sus estudios destacan las investigaciones sobre iconografía del renacimiento y el paganismo. Durante toda su vida Warburg intentó fundar una disciplina que explorara los problemas formales, históricos y antropológicos para reconstituir el lazo entre la palabra y la imagen, aquella pregunta que ha sido hasta nuestros días motivo de muchas discusiones, sobre si fue primero la imagen o la palabra; esta pregunta se encontraría cercana a reconocerse como una imposibilidad desde el punto de vista antropológico, ya que dentro de una forma de conocimiento de este tipo no podrían oponerse las imágenes y las palabras.

La obra más ambiciosa y conocida de Warburg, la cual quedó inconclusa debido a su muerte y de la que retomo en mi proyecto algunos rasgos de su configuración teórica y práctica, fue realizado de 1924 a 1929 y llevó por nombre: *Atlas Mnemosyne*. Dicho atlas consistía en un montaje de imágenes mediante el cual pretendía narrar la historia de la memoria y la cultura de la civilización europea. Las 79 láminas que conforman el atlas se dividen en diversos temas que tenían como fin hacer una interpretación cultural, histórica y retrospectiva de mitos, momentos históricos, aspectos artísticos de distintas culturas de diferentes periodos históricos y puntos geográficos, así como momentos religiosos y políticos. Todos estos acontecimientos representados a través de ilustraciones, fotografías y notas escritas, que el autor mediante estudios iconológicos y una sensible selección y ubicación, permiten que su

convivencia, funcione a manera de una cartografía que exige a nuestros ojos una profunda observación y una libre capacidad de realizar los nexos que nuestra memoria y conocimiento proyectan a través de nuestra imaginación.

Uno de los rasgos más importantes de esta obra, además del uso del montaje y la innovación del uso de ilustraciones y fotografías procedentes de su biblioteca personal, en una época en la que la imagen no poseía el alcance de ahora y que apenas arrojaba los primeros atisbos de su reproducción en serie, fue el carácter mnémico que incluso forma parte del título de la obra, (Mnemosyne era hija de Gaia y Urano, y madre de las nueve musas; para los griegos, era la personificación de la memoria, de su nombre deriva: mnemónico y mnemotecnia) esto lo llevó a concebir un mecanismo de conocimiento con la posibilidad de una mente y memoria colectivas. “Ciertamente, Warburg esperaba que el espectador respondiera con la misma intensidad a las imágenes de la pasión que a las del sufrimiento, a las de la confusión mental que a las de serenidad, tal y como él mismo había hecho en su obra.”¹⁷ Warburg buscaba generar una capacidad sensible en la mirada con el uso de todas las imágenes así como retomar la capacidad de asombro, que hoy en día es sin duda un elemento difuso en el campo de las artes visuales, donde las complejas estructuras de símbolos muchas veces impiden afirmar los hechos o eventos de la realidad debido a la simulación.

Esta forma de conocimiento, soporte y herramienta llamada atlas, es lo opuesto a trazar una narrativa, tiene como principal objetivo crear diferentes nexos entre imágenes de distintos períodos, espacios y contextos históricos. El montaje dentro del atlas busca reconfigurar el espacio, redistribuirlo, desorientarlo; romper su continuidad y reunirlo en sus fronteras. Con el *Atlas Mnemosyne* se generó por primera vez un procedimiento de exploración y representación de sistemas de imágenes, posibilitando múltiples lecturas para el conocimiento y la narración visual de la historia occidental. Varios teóricos han retomado esta manera de pensar y estudiar la imagen, además de que hoy en día los recursos gráficos de las técnicas impuestas por Warburg pueden ser una herramienta potencial para los creadores visuales.

La lectura del Atlas es abierta, adireccional, indeterminada: cada información, cada imagen, nos lleva a otras nuevas, a menudo de naturaleza muy diferente, y en cuyas correspondencias, lejos de basarse en analogías conceptuales o jerarquías semánticas, yacen a menudo profundas relaciones subconscientes, espontáneas, difíciles de determinar a priori.¹⁸

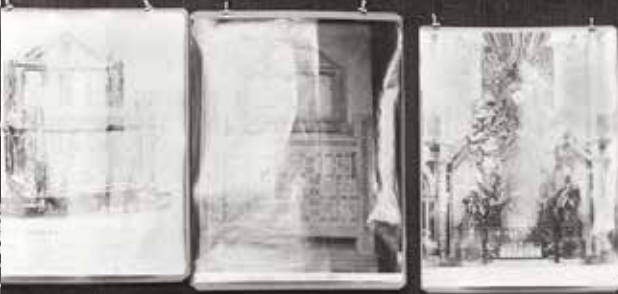
La metodología utilizada por Warburg para la creación de su obra, ha sido y puede ser retomada para la producción y conceptualización de obras de arte vinculadas a la imagen y la fotografía en la actualidad. Este proceso se basa en una técnica y trabajo de una “mesa de montaje” donde se comienza a jugar con la yuxtaposición y encuentro de distintas imágenes, lo que permite una narrativa que desemboca en una complejidad y heterogeneidad de representaciones.

Retomar las ideas de Aby Warburg desde la perspectiva actual entendida como el “giro icónico”, es vital para encaminar al espectador y al creador visual, a lo que el filósofo Byung-Chul Han determina como la “pedagogía del mirar”, es decir, a adentrarse a un estado de contemplación que sea capaz de generar una irrupción en la vida y el tiempo, de poder encontrar lo activo en lo pasivo, de reconocer los impulsos y su control en una sociedad virtual, diezmada por el realismo capitalista. El montaje y la contemplación son parte de las herramientas necesarias para aprender a mirar y reconocer a los fantasmas que nos recuerdan que la muerte no puede ser silenciada, porque después de todo, lo que está muerto no puede morir.

18 Cristina Tartás Ruiz, Rafael Guridi García, *Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne*, p. 230.

45



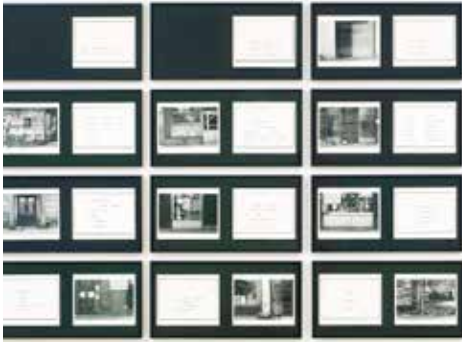


79



De esta manera, podemos pensar en artistas cuya obra ha sido notable desde finales del siglo XX como Gerhard Richter y su compilación de recortes de periódicos y series fotográficas, obra que curiosamente lleva por título *Atlas*; Marcel Broodthaers, Martha Rosler y Susan Hiller quienes han producido su obra bajo este tipo de representación relacionada indirectamente con el método warburgiano de la iconología de los intervalos. Artistas mexicanos como Jorge De la Garza y Jonathan Hernández, actualmente demuestran por medio de su obra que este trabajo de montaje y uso de las imágenes de distintos medios, son una constante práctica en el arte contemporáneo.

Un atlas dentro de la concepción de Warburg y entendido en nuestra contemporaneidad, es necesariamente incompleto, es una red donde se cruzan múltiples relaciones, estas relaciones siempre se pueden ampliar, para la incorporación de nuevos elementos que llegan a establecer un proceso abierto e infinito. No se lee ni se explora de manera secuencial ni sistemática, el atlas se convierte en una herramienta que propone y activa nuevas ideas, es una máquina para imaginar y pensar las imágenes, es un dispositivo de nomadología. Este dispositivo puede detonar un sinfín de pensamientos, recuerdos y sensaciones, así el individuo se inserta en estas formas de correspondencia donde su experiencia, su sensibilidad y juicio se desarrollan a través de la contemplación. Cuando existe una conexión inmediata con la imagen, el espectador puede sentir cierta sustancia inmaterial, llegan a él un cúmulo de recuerdos que le desbordan, reminiscencias de un color, de una textura, de una palabra. Estos procesos de subjetivación nos muestran atributos, atmósferasformas que se ramifican y que están formando parte esencial de una identidad. ¿Cómo es posible que una identidad individual se comunique con una identidad colectiva? Habría que pensar de qué forma los artistas que parten de la autorreferencialidad y la psicologización del yo logran traspasar esa frontera para unirse a los lindes de lo global y lo social. Es así cuando las –fórmulas del pathos– detonan y reaccionan para pensar en la reciprocidad, la empatía, y el intercambio emocional. Nos llevan a explorar la geografía cultural, reinventar la naturaleza de los signos y conocer dónde estamos y sobre todo de dónde venimos.



Martha Rosler. *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974–1975



Susan Hiller. *Dedicated to the Unknown Artists*, 1972–1976



Jorge de la Garza. *La relación más confortable con el vacío es el misticismo*, 2014



Jonathan Hernández. *Vulnerabilia*, 2008–2010



Gerhard Richter. *Atlas* (detalle de lámina), 1962–1968.



Marcel Broodthaers. *Mademoiselle Rivière and Monsieur Bertin*, 1975



...un hombre sin poesía en él, un hombre con la sensibilidad de un picaporte, y una vez que él encontró esas fotografías, no podía pensar en ninguna otra cosa. El visor de imágenes era una linterna mágica que le permitía viajar a través del tiempo y visitar la muerte.

Paul Auster. *La noche del oráculo*.

Heurística: abducción e interpretación de la imagen

2.1 Arte, imagen y heurística

Todas las configuraciones de la imagen se desenvuelven y se entraman en la cultura visual, la manera en que estas se utilizan, evalúan, clasifican, seleccionan, reproducen y se distribuyen en las esferas políticas, económicas y culturales de la sociedad, nos permiten conocer y definir nuestro mundo, así como la multiplicidad de relaciones que existen entre los sistemas que nos sujetan a la realidad.

La imagen y la fotografía son reflejos de esa inquietud así como componentes de diversos procesos de producción y proyección de pensamientos. La imagen fotográfica desde sus inicios y condicionada a su reproductibilidad ha intervenido y contribuido en las diferentes prácticas artísticas que han ido evolucionando desde el siglo pasado, el uso de la imagen resulta una estrategia y tren de pensamiento que obliga a los artistas a explorar distintos procedimientos de trabajo y conocer las posibilidades que pueden otorgarnos las imágenes.

En el contexto artístico van surgiendo otro tipo de procesos como es el caso de los estudios curatoriales, donde la figura de curador comienza a expandirse en la escena contemporánea tanto independiente como institucional. La curaduría es un ejemplo de un quehacer artístico y cultural que se caracteriza por la búsqueda y encuentro de diversos significados, por ejemplo, la creación de narrativas entre obras de arte y hechos históricos. La curaduría genera diversos métodos para la planeación y concepción de exposiciones de las cuales podemos darnos cuenta que muchas veces son resultado de amplias investigaciones, así como hallazgos que permiten conectar múltiples vínculos conceptuales e hilos conductores que la mayoría de las veces surgen de manera imaginativa, experimental o empírica, ya que la misma naturaleza del arte permite este tipo de procesos. Las exposiciones hoy en día nos

demuestran que también pueden transformarse en un conjunto de tejidos mentales y visuales que incluso podrían ser consideradas también obras de arte.

Por lo menos desde los años 1960, los artistas han creado instalaciones a fin de demostrar sus prácticas personales de selección. Esas instalaciones, sin embargo, no han sido otra cosa que exposiciones curadas por artistas en las que pueden ser —y son— presentados objetos realizados por otros, así como objetos realizados por el artista. [...] En resumen, una vez que se estableció la identificación entre creación y selección, el papel del artista y el del curador también se volvieron idénticos. Todavía comúnmente se hace una distinción entre la exposición (curada) y la instalación (artística), pero es esencialmente obsoleta.¹⁹

La relación entre la obra de arte y la curaduría se fundamenta, entre otras cosas, en la tarea de seleccionar. La creatividad en la producción de una exposición, más allá de seguir una metodología, centra su éxito y su proceso en el hallazgo y en la forma en que se resuelven los objetivos comunicacionales y estéticos. Uno de los factores que hacen de una obra, instalación o exposición un medio para el conocimiento, es su intención y trabajo de investigación, si a esto le sumamos una cualidad guiada por un empirismo y pensamiento abierto, podemos llevar al arte y el objeto de su estudio y comunicación a otro tipo de derivas más amplias para el espectador. Como señala Didi Huberman: “una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento.”²⁰ De acuerdo con esto, podemos darnos cuenta que las posibilidades que se generan actualmente en las artes visuales proporcionan amplias direcciones por las cuales indagar, aunado a la hiperinformación que se ha implantado a los múltiples sistemas de nuestra colectividad, la investigación visual precisa asumir distintos procesos que funcionen como apoyo a la estructura del pensamiento visual. Es a partir de esta posición, que el concepto de heurística puede originar procesos para trabajar con el montaje de ideas e imágenes y ser una herramienta para la producción visual.

19 Boris Groys, “Multiple Authorship”, en: Barbara Vanderlinden y Elena Filipovic (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*, p. 93-99

20 Georges Didi-Huberman, *La exposición como máquina de guerra*, p. 25.

...buscar en Google es todo un arte: la mismísima heurística. Obtener un millón de páginas sobre un tema es lo mismo que nada. Hacen falta inspiración y buena suerte para acotar y encontrar rápidamente lo que interesa (si está ahí).²¹

De ese modo, Gabriel Zaid indica que la definición de heurística se registra en el año de 1936 en el Diccionario de la Real Academia como el “Arte de inventar”. Sin embargo para el año 2001 se incluyen algunas definiciones más como “Técnica de la indagación y del descubrimiento.” “Busca o investigación de documentos o fuentes históricas.” “En algunas ciencias, manera de buscar la solución de un problema mediante métodos no rigurosos, como por tanteos, reglas empíricas.”

Uno de los primeros investigadores en concebir la heurística como proceso a seguir en una disciplina fue George Polya. Él propuso en su obra (enfocada principalmente a las matemáticas), un método para la resolución de problemas mediante facultades inventivas que los individuos poseemos para descubrir. La importancia de la teoría de Polya radica en que se aleja de un estereotipo riguroso de solución científica, y determina a las ciencias exactas como ciencias experimentales e inductivas, proporcionando así soluciones intuitivas y empíricas. Dicho método plantea cómo es que un gran descubrimiento soluciona un problema y cómo en una solución existe un descubrimiento, la heurística es una característica del ser humano que se describe como la resolución de problemas mediante la creatividad y el pensamiento divergente, de ahí su definición como el arte y la ciencia del descubrimiento.

Polya propone en su método cuatro pasos a seguir:²²

1. Comprensión del problema
2. Configuración de un plan
3. Ejecución del plan
4. Mirar hacia atrás

A su vez, de cada uno de estos pasos se desprenden otras preguntas que se podrían aplicar en una investigación o un proyecto artístico, básicamente son una guía para generar una

21 Gabriel Zaid, *¿Qué es la heurística?* en Letras libres. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/heuristica> (Recuperado el 21 de julio de 2016)

22 Gloria Agudelo, Vanessa Quintero, Alejandra Morales, *Método Heurístico en la resolución de problemas matemáticos*, pp. 21-22.

estrategia o nueva experiencia en la metodología y vías que nos conducen a la producción de una solución. Como indica Gloria Agudelo en su tesis con referencia a la obra de Polya:

Un gran descubrimiento resuelve un gran problema, pero en la solución de todo problema hay un cierto descubrimiento. El problema que se plantea, puede ser modesto; pero, si pone a prueba la curiosidad que induce a poner en juego las facultades inventivas, si se resuelve por propios medios, se puede experimentar el encanto del descubrimiento.²³

Más allá de proponer el uso de estos pasos o de intentar definir una solución distinta a algún problema, lo que busco generar en esta investigación es la inclusión y conocimiento de un proceso que se lleva a cabo en muchas formas de trabajo del arte y que no es del todo advertido ni conceptualizado. El concepto de heurística en el uso de las imágenes nos llevaría a entenderlas y manejarlas paralelamente a estudios iconológicos, visuales, semióticos e históricos, disponiendo así, de elementos dialécticos del pensamiento. Una vez más, es necesario recordar que las imágenes son complejas y dentro de su complejidad encierran cierta pervivencia, como las *Pathosformel* que Warburg percibía en ellas y que nos invita a desplazarnos sobre ellas de otra forma, conociendo a los antepasados que siguen siendo retomados y son parte de la vida del arte y de su historia.

Bajo ese indicio, podemos referir a Baumgarten, filósofo alemán del siglo XVIII conocido principalmente por su aporte a la estética moderna como una disciplina filosófica, quien dividía el conocimiento en la gnoseología inferior o estética —que se ocupa del saber sensible— y la gnoseología superior o lógica — que se ocupa del saber intelectual—. En el caso del primer elemento, la estética, su objeto de estudio es la actividad del pensamiento en cuanto se propone poseer un conocimiento sensitivo. De esta manera Baumgarten concluye en que la estética se divide en tres partes: la heurística, la metodología y la semiótica.²⁴

Estos conceptos pasan a formar parte de una configuración que permite otras formas de abordar los estudios visuales,

23 Ibid., pp. 22-23.

24 José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía. Tomo I A-K*, p. 187.

culturales y artísticos, mismos de los que hablaré más adelante sirviéndome de la relación entre la heurística, la hermenéutica y la abducción como parte de la semiótica, para proponer un proceso de análisis de la imagen y de producción visual.

Los procesos heurísticos llevan a las humanidades y a las artes a generar métodos de gran utilidad, además de enriquecer la manera en que se abordan sus objetos de estudio. Con esta forma de pensamiento, se retoman modelos de razonamiento abiertos y de potencial para la creación artística que usualmente ha sido encasillada en un orden o modelo que se jacta de no generar teorías objetivas, como indica Ambrosio Velasco en el siguiente texto sobre la heurística en las ciencias y las humanidades:

La cultura occidental moderna, que se ha gestado desde hace más de cuatro siglos y que ha llegado a su culminación en el siglo XX, nos ha enseñado o, mejor dicho, formado en un credo “racionalista” que identifica la racionalidad de las creencias y de las obras humanas con el uso de algún método demostrativo que permite eliminar todo rasgo de arbitrariedad subjetiva y garantiza la objetividad del conocimiento. De acuerdo con esta visión de racionalidad, las ciencias, especialmente las matemáticas y la física, son las que tienen mayor jerarquía, pues se caracterizan por demostraciones o comprobaciones metódicas rigurosas. Por esta razón son las disciplinas más objetivas. En oposición a este ideal de racionalidad y objetividad se ubican las artes y en general las humanidades en las que impera la subjetividad y se carece en absoluto de métodos rigurosos que las constriñan.²⁵

Y es debido a esta subjetividad inherente a las artes y su proceso de comunicación, que es posible moldear nuestro pensamiento en este mundo “hipernormalizado”. Como ejemplo de las capacidades sensibles e instintivas que las humanidades son capaces de vislumbrar, podemos citar propiamente en el área de la producción audiovisual, el trabajo del documentalista y escritor inglés Adam Curtis, quien en sus películas genera un collage de imágenes, seleccionando y utilizando únicamente archivos de video de la BBC. Tal es el caso del documental titulado *HyperNormalisation*, obra realizada en el año

25 Ambrosio Velasco Gómez, *El concepto de Heurística en las ciencias y las humanidades*, p. 1.

2016, que visibiliza a través de un montaje caótico y magistral el panorama político, social y económico de nuestro tiempo.



Adam Curtis. *HyperNormalisation*, 2016.

Este tipo de producto audiovisual reúne algunos de los conceptos antes mencionados en su proceso de producción, en él podemos apreciar una tarea de selección, apropiación y montaje. En cuanto al uso de las imágenes y la narrativa, se manifiesta la capacidad heurística para previsualizar y proyectar una serie de teorías e ideas con el uso de múltiples archivos audiovisuales.

En el campo de las artes visuales, y con una perspectiva poética y auto biográfica, la artista mexicana María José Alós realizó un montaje audiovisual titulado *Autorretrato apropiado* en el que por medio de la selección y apropiación de más de ciento ochenta fragmentos de obras cinematográficas, reconstruyó su propia historia por medio de la reutilización de imágenes y sonidos. El híbrido resultante es otro ejemplo de las posibilidades que pueden surgir de procesos y narrativas fragmentadas, no lineales e intertextuales; en este caso, a diferencia de las obras de Curtis, la artista aborda temas como la memoria, el género y la identidad.



2.2 Warburg y la iconología de los intervalos

Una vez analizado de forma sucinta el concepto de heurística y su relación con la producción visual, el método y conceptualización de la imagen en Warburg, se enlaza con muchas de las definiciones que se han abordado en esta investigación y que se extienden en la teoría y producción artística contemporánea. El modelo que Warburg instauró a través del uso de las imágenes está ligado con la heurística en el sentido de un modelo de espacio para el pensamiento y argumentación en el que el proceso y el resultado, el autor y el espectador, se enfrentan a múltiples relaciones con el fin de construir diferentes determinaciones. Igualmente, los vínculos entre la producción de las imágenes y los acontecimientos sociales, desde el punto de vista de este método, se estructuran a través de emociones y elementos relacionados con el paso del tiempo, su ruptura y la trascendencia del instante.

En 1905, Abraham Moritz Warburg (1866-1929), más conocido como Aby Warburg, propone un método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes. Warburg era un historiador del Arte alemán de origen judío interesado en la cultura clásica occidental, y más específicamente en la presencia y pervivencia en esta de numerosos elementos arcaicos, cuyas relaciones no siempre se regían por principios de causalidad.²⁶

El texto anterior resume lo que hemos revisado a través del primer capítulo de esta investigación, asimismo señala el método de investigación que propuso Warburg en su obra *Atlas Mnemosyne*. Para conocer el proceso por el cual concibió y produjo su obra es preciso mencionar bajo qué perspectiva funcionaba la imagen en su teoría y de qué forma esta se relaciona con el concepto de heurística y el proceso heurístico de la fotografía que se desarrolla a lo largo de este capítulo.

Su método, la iconología de los intervalos, fungió en la producción del atlas como el medio para generar una mimesis y hacer vivir nuevamente el pasado, este permite relacionar la imagen y la memoria como el efecto y afecto por las huellas e historias que la imagen deja plasmado en nuestra psique.

26 Cristina Tartás Ruiz, Rafael Guridi García, *Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne*, p. 230.

La imagen y su pervivencia nos remite a hablar de una vida muy distinta a como la conocemos biológicamente, una que inesperadamente va generando lo que fue para Warburg las *Pathosformeln*, aquellas fórmulas emotivas de significados, formas y emociones que han atravesado el pensamiento y la percepción humana en el tiempo. La emoción y empatía que se genera como un acontecimiento psicológico, el –pathos de la imagen–, nos lleva a preguntarnos qué había en la mente y qué sensaciones existían en quienes crearon imágenes antes que nosotros, de igual forma, nos cuestiona cómo las imágenes han influido y se han moldeado en la memoria histórica y cotidiana de las sociedades. Es por esta revelación que nuestra mirada hace memoria de toda esa curiosidad, las imágenes del pasado con las que ahora nos enfrentamos pueden ser interpretadas como vestigios de estados de ánimo, implícitamente podemos encontrar en ellas registros de emociones que forman y han formado parte de la condición humana.

En Warburg las imágenes asumen un papel fundamental en la transmisión y en la conceptualización de la supervivencia del pasado. Las *Pathosformeln* –fórmulas del pathos– poseen por definición una *Nachleben*, es decir, son capaces de pervivir y sobrevivir el paso del tiempo y son capaces de conservar y transmitir contenidos, formas y emociones puesto que están marcadas “engramáticamente” por las fuerzas del pasado.²⁷

Por otra parte, el concepto de *Nachleben* fue de considerable presencia en Alemania en el siglo XIX, distintos autores como Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Walter Benjamin y Aby Warburg, lo utilizaron y desarrollaron en distintas etapas de su pensamiento, específicamente en aspectos sobre el pasado, la vida y la persistencia de las manifestaciones culturales y sociales a lo largo de la historia.

Para Huberman esta idea es crucial en la obra de Warburg, entendida como la capacidad que tienen las imágenes de subsistir y resurgir intempestivamente; *Nachleben*, traducido frecuentemente como supervivencia o pervivencia, es una idea que nos permite entender las imágenes de manera anacrónica, sugiriendo que éstas, así como las –fórmulas del pathos– y el

27 Mariela Silvana Vargas, *La vida después de la vida. El concepto de “Nachleben” en Benjamin y Warburg*, p. 321.

fenómeno antropológico de la cultura, son capaces de sobrevivir ya que poseen una vida ajena a lo que concebimos como un ciclo con un inicio y un fin, es decir, su tiempo y conocimiento debe ser construido y analizado desde esta perspectiva, la de la supervivencia. Por lo tanto los periodos históricos y artísticos no nacen sino que vuelven a iniciar.

Tal es el sentido de la palabra *Nachleben*, ese término del <<vivir-después>>: un ser del pasado no termina de sobrevivir. En un momento dado, su retorno a nuestra memoria se convierte en la urgencia misma, la urgencia anacrónica de lo que Nietzsche llamó lo inactual o lo intempestivo.²⁸

Aunado a esto, es significativo entender el modelo fantasmal que Warburg establece mediante las formas de vida de objetos que cambian la Historia y sus contenidos tradicionales, para demostrarnos que los estilos, prácticas y sobre todo los signos y símbolos no mueren completamente, sino que estos se contagian, enriquecen y contaminan a las siguientes generaciones tal y como sucede ahora en el mundo de las imágenes técnicas y la mediáfera que las envuelve. Más interesante aún, resulta saber que estos fantasmas no se encuentran bajo el yugo de quienes los reconocen, ya que adquieren formas que no están ligadas al tiempo histórico que desarrollan las teorías del arte, además de que se encuentran en constante movimiento ajenos a la concepción que entendemos comúnmente como vida.

Una vez explicado lo anterior, las relaciones de la imagen supuestas por Warburg, dan paso a ser destinadas como un instrumento cartográfico dispuesto a crear heterotopías y espacios de ilusión. La iconología de los intervalos entendida como el análisis de los arquetipos visuales de la imagen y el intervalo hecho visible a través de ésta, donde se sitúan la memoria, pervivencia y presencia, recurre a la heurística para la activación de ideas y relaciones en el proceso de reposicionamiento y contraposición dialéctica de los espacios entre el tiempo y la imaginación.

Como ejemplo podemos retomar la última lámina del *Atlas Mnemosyne* para comprender de qué manera puede funcionar este mecanismo.

28 Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, p. 29.



1



2



3



1. Imagen de la obra renacentista *La misa de Bolsena* de Rafael realizada en 1512. La pintura representa el milagro ocurrido en 1263, que originó la celebración del Corpus Christi.

2. Fotografía del Papa Pío XI en el Vaticano, en la celebración de los Pactos de Letrán firmados en 1929 por el Papa y Benito Mussolini, los cuales declaraban a la Santa Sede como Estado soberano del Reino de Italia, así como el restablecimiento de las relaciones entre los representantes de Italia y la Iglesia Católica.

3. Xilografía antisemita de las Profanaciones de la hostia contemporánea de los progromos europeos de fines del siglo XV.

“El montaje warburgiano produce el magistral destello de una interpretación cultural e histórica, retrospectiva y prospectiva -esencialmente imaginativa-, de todo el antisemitismo europeo: recuerda, hacia atrás, la manera en que el milagro de Bolsena otorgó prácticamente fecha de nacimiento a la persecución elaborada, sistemática, de los judíos en los siglos XIV y XV; descubre, hacia adelante -más de quince años antes del descubrimiento de los campos nazis por el “mundo civilizado”-, el espantoso tenor del pacto que une a un dictador fascista con el inofensivo “pastor” de los católicos.”²⁹

2.3 Proceso heurístico de la imagen fotográfica

Cuando se busca investigar y generar conocimiento a través de la imagen hoy en día, por lo regular se trabaja con ella desde estudios visuales que implican métodos y prácticas que buscan ampliar el espectro iconológico, semiótico e incluso hermenéutico de la imagen. Sin duda la complejidad de las imágenes actualmente nos demanda una gran capacidad de estrategias y conocimientos para poder comprenderla, descifrarla, desmembrarla y deconstruir sus signos. Por otra parte, la cultura contemporánea nos obliga a cambiar nuestra percepción y encontrar nuevas lecturas ante los productos culturales que aparecen día a día.

Como en su momento lo visualizó Warburg, las imágenes y el arte son capaces de entrelazar signos e historias haciendo que estas pervivan en la memoria de generaciones futuras. Llegando a este punto, es cuando debemos poner en marcha los procesos que ayudarán a resolver las cuestiones que guardan los archivos de imágenes. Es aquí donde se conjugarán tres procesos de la creación: el de encontrar conexiones significativas (heurística), el de interpretarlas (hermenéutica) y el de formular textos, obras o mapas (producción artística, arte del autor). Como objetivo principal de este proyecto y por la capacidad que tiene la imagen para originar multiplicidad de conceptos y representaciones, plantearé el proceso heurístico como una guía en el tránsito y proyección dialógica entre la memoria y la mirada, entre la realidad icónica y virtual, bajo la concepción ontológica de la imagen desde Warburg y Didi-Huberman.

Profundizando nuevamente en la definición de heurística, es pertinente adaptar este concepto como un medio de transferencia de una representación a otra; este medio permitirá reflexionar y preparar un primer modelo como parte del proceso.

Heurística viene de *heu* y *rein*, lo cual significa correr bien; acepción alemana a la de método: *met-hodos*, es decir, atravesar un camino. La heurística ayuda a recorrer bien el camino metodológico, a discurrir bien. Parece identificarse con el método, pero tiene una significación que la distingue de él. La heurística

es una parte del método, la que lleva al descubrimiento más que a la demostración de lo descubierto.³⁰

La heurística nos conduce hacia el descubrimiento de la imagen, a volver a mirarla, a redescubrirla. La esencia de este término encuentra su origen en la metonimia y la metáfora; tal como en este proyecto y muchos otros dentro del campo de las artes visuales, la metáfora es el pilar de la conceptualización y el significado de una obra, en mi caso, el archivo fotográfico de este proyecto es una metáfora que define a sus imágenes como un laberinto virtual que podrá ser resuelto mediante el montaje. Como podremos observar más adelante, este aspecto lúdico se relaciona con la heurística y a su vez tiene que ver con la iconicidad, la cual es una característica formal de la imagen, lo que permite de esta manera, aprovechar ciertos aspectos inherentes a la semiótica. De acuerdo a esto, Mauricio Beuchot señala que el semiólogo Peirce (fundador del pragmatismo y contemporáneo de Warburg), sugiere que además de los ya estipulados métodos de razonamiento de inducción y deducción, existe la abducción, proceso mediante el cual se engendran nuevas ideas, hipótesis y teorías.

La abducción es un acto casi instintivo. Es una intuición. [...] consiste en encontrar explicaciones para los fenómenos, causas para los efectos, que propone a modo de hipótesis. Es un paso de los efectos a las causas. Es metonimia. Pero también se conecta con la metáfora, pues a veces sólo eso es alcanzable.³¹

En esta parte del método, la heurística y la abducción ayudarán a encontrar los “interpretantes”, es decir los signos que decodifican los engramas comprendidos en la imagen. Este proceso buscará crear nuevas interpretaciones y buscar los interpretantes precisos, abduciendo, creando hipótesis y conjeturas interpretativas.

[...] la hipótesis es un ícono, un signo que intenta reproducir una realidad, su heurística o método de invención es la formación de la costumbre de ver icónicamente con adecuación. El ícono es siempre algo análogo. Por eso hay que aprender a captar la analogicidad de nuestra interpretación con respecto al texto y respecto a los otros intérpretes del mismo (intersubjeti-

30 Mauricio Beuchot, *Heurística y hermenéutica*, p. 9.

31 *Ibid.*, p. 13.

vidad). Hay que saber captar la semejanza y la diferencia, sobre todo la diferencia. Vemos las diferencias desde las semejanzas.³²

Es necesario señalar que los conceptos abordados de abducción, analogicidad e hipótesis son retomados de la hermenéutica, que, como disciplina de interpretación de textos funciona para crear un pasaje de interpretación para las imágenes, mismas que pueden ser entendidas como un texto, de ahí la decisión de recurrir también al análisis intertextual. Por lo tanto, todo este proceso supone análisis, comparaciones, clasificaciones, asociaciones y explicaciones de lecturas simbólicas en las que cada interpretación está ligada a su historia, su condición cultural, su identidad y la naturaleza de su montaje.

Una “heurística de las imágenes”, y su relación con esta razón práctica como propia de nuestro proceder en la cotidianidad [...] son temas centrales de una hermenéutica de las imágenes cuando se trata de revisar las formas en que diversos grupos culturales recogen y hacen suya una imagen compartida socialmente, o bien cuando producen una imagen propia que entra en el mar de interpretaciones que hacen otros grupos acerca de ella.³³

Retomando ciertas características del sistema de Warburg, la iconología de los intervalos, y el trabajo de “mesa de montaje”, se puede desarrollar un método inicial del análisis de las imágenes y la experimentación por medio del montaje, mientras que el proceso heurístico que planteo a lo largo de este capítulo nos ayudará a encontrar nuevas conexiones mentales y reflexivas, que más tarde pasarán a ser proyectadas y confrontadas entre sí. En suma, las relaciones entre estos métodos generan el proceso heurístico utilizado para la producción de la obra.

A continuación, y como punto de partida para la producción de la obra de este proyecto, se muestra la suma y relación de los métodos antes mencionados en un breve análisis y ejemplo de producción visual con el montaje de imágenes de mi archivo fotográfico, revistas antiguas y del Archivo Casasola. La selección de imágenes del Archivo Casasola y de las revistas

32 Ibidem, pp. 14-15

33 Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*, p. 86.

antiguas es retomada a partir de un periodo histórico del país que va del año 1958 a 1964. En el caso del Archivo Casasola, su pertinencia es apropiada ya que es uno de los más representativos del imaginario colectivo mexicano de finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Asimismo, lo tomo de referencia como en su momento Warburg realizó su atlas con imágenes retomadas de su biblioteca personal.

El proceso está basado, en la teoría de la imagen de Warburg y Didi-Huberman, en el análisis intertextual según Lauro Zavala, y la triada que propongo en esta investigación: heurística – hermenéutica – intertextualidad.

*

Proceso heurístico.

Este ejercicio tiene su origen en una imagen del archivo fotográfico personal en la que aparecen algunos familiares en un restaurante. En el fondo se aprecia un mural que sirvió de referente visual para seleccionar otra fotografía del Archivo Casasola en la que hay significantes que coinciden en lugar y tiempo aproximado. Una vez elegidas esas dos fotografías se examinaron las posibles estrategias dialógicas y el análisis textual que arrojarían las primeras conjeturas.

Archivo Casasola, 1964



Archivo familiar, ca. 1960



Hipótesis de lectura:
Lugar - espacial - temporal.

Connotación alegórica:
Personajes y ubicación.

Contexto de interpretación:
Histórico.

Metaficción:
Analepsis - silepsis.

Conjeturas a partir de la confrontación de las imágenes.



Formulación de textos e interpretaciones.

Preguntas formuladas:

- ¿En qué lugar fueron tomadas estas fotografías?
- ¿Quiénes aparecen en las imágenes?
- ¿Qué sucedía en ese periodo histórico?

Heurística, abducción e intertextualidad: buscar conexiones e interpretantes intertextuales.

Una vez formuladas las preguntas y generando hipótesis preliminares, se seleccionaron otras imágenes del archivo fotográfico que coincidieran con el periodo temporal de las analizadas inicialmente. Con el fin de articular una lógica de la micro a la macro historia y derivado de la aparición del ex presidente de México Adolfo López Mateos en la imagen en la fotografía del Archivo Casasola, y de personajes de mi familia en la imagen del archivo personal, se buscó apuntar a una reflexión que pudiera abarcar en distintas dimensiones la memoria local y global.

Bajo esa lógica, la posterior selección de imágenes tanto del archivo personal, como del Casasola y de revistas antiguas, revelan entre sus interpretantes diferentes conexiones intertextuales que llevan a definir ciertos temas o conceptos que permiten relacionar la historia familiar con la situación del país en aquella época. Finalmente, todas las imágenes se disponen en un montaje apoyado de líneas que orientan los argumentos definidos.



Género y oportunidades laborales



Movimiento social-evento casual



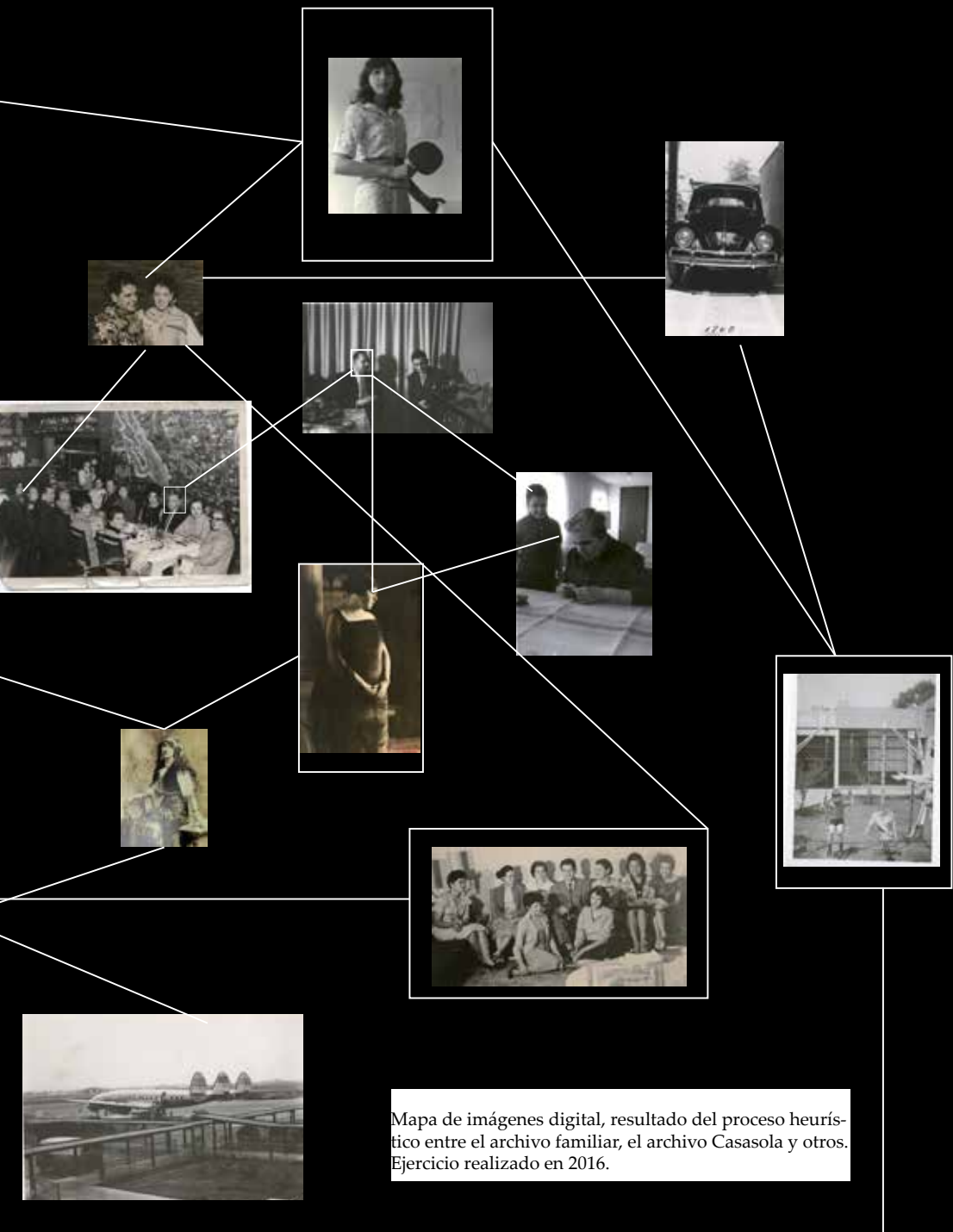
Condición política y social



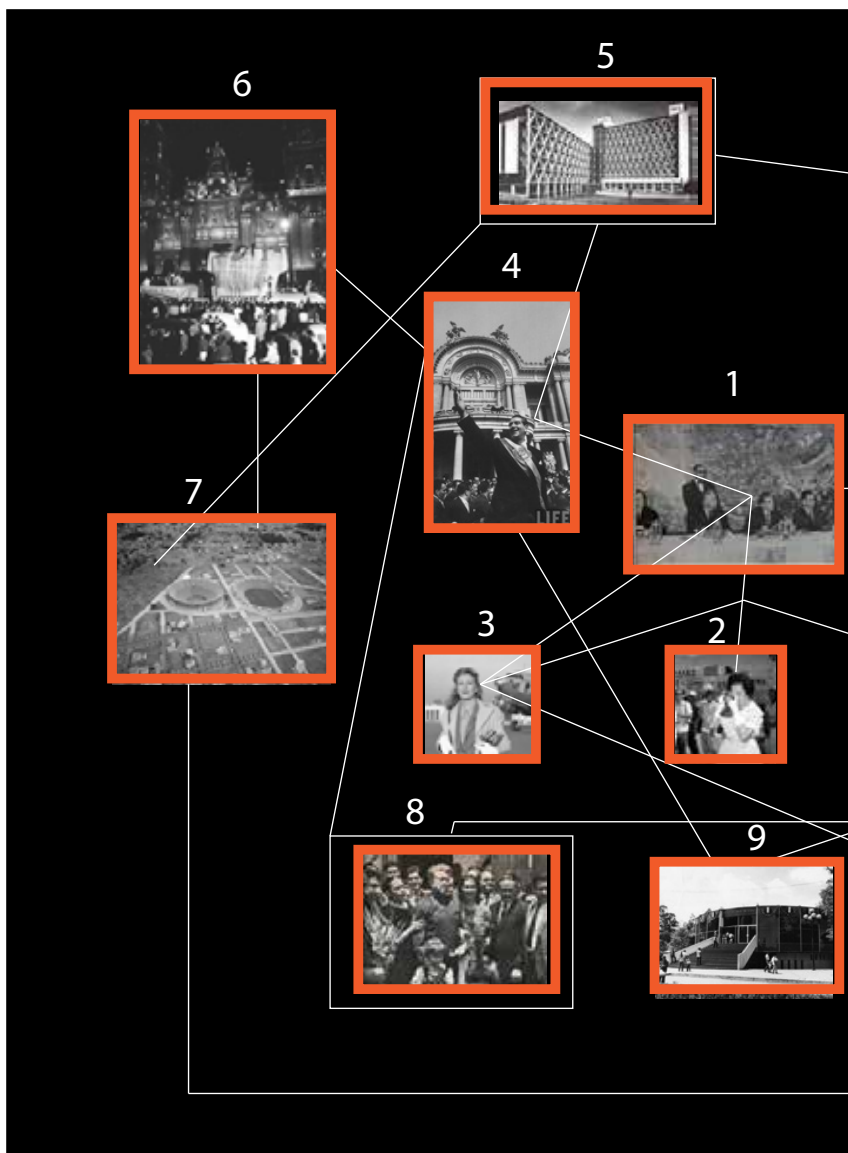
Geografía cultural





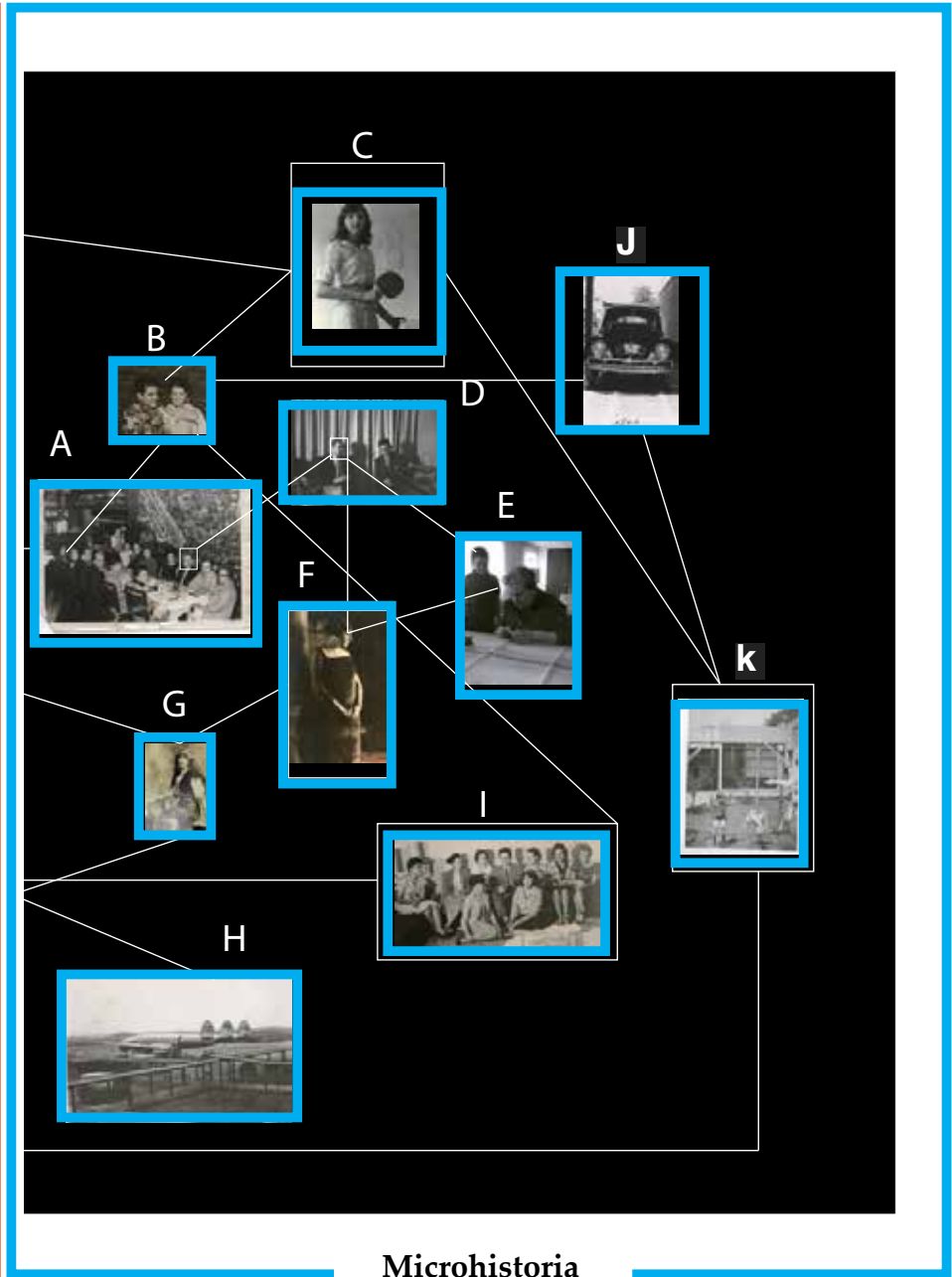


Mapa de imágenes digital, resultado del proceso heurístico entre el archivo familiar, el archivo Casasola y otros. Ejercicio realizado en 2016.



Macrohistoria

Archivo Casasola y otros



Microhistoria

Archivo familiar

Descripción y análisis del mapa de imágenes:

En la imagen (1) aparece Adolfo López Mateos, presidente de México de 1958 a 1964, en un restaurante popular de la Ciudad de México, mismo sitio en el que aparecen retratados en una reunión casual, varios personajes de mi familia (A). Entre los personajes de esa imagen de mi archivo (A) aparecen mis abuelos (B) un tío (D) y mi bisabuela (E y F).

La imagen de mi bisabuela (E), es una fotografía tomada por María Santibáñez (G) quien fue una de las primeras fotógrafas de México y que marcó una apertura a las mujeres dentro del arte. Otras mujeres que marcaron con su presencia en aquellos años fue la esposa del presidente, Eva Sámano (2) y Esperanza López Mateos (3) activista y literata.

Otra mujer que aparece en el mapa es mi madre (C) quien nació en el año de 1963 dentro de ese sexenio, mismo en el que se fundaría el ISSSTE (5) y en donde ella trabaría 26 años después.

En cuanto a la historia cultural del país, se inaugura el Museo de Arte Moderno (9) en 1963, museo que tiene entre su colección obra de María Santibáñez (G). En 1958 Adolfo López M. toma posesión en el Palacio de Bellas Artes, y en 1963 otorga el indulto a David Alfaro Siqueiros y queda en libertad de su encarcelamiento (8), mismo año en que mi abuelo festejaba su próxima boda con mi abuela (I). En dicho sexenio, la piedra Tlaloc fue traída desde Texcoco hasta la Ciudad de México (6) donde mis abuelos construirían su casa (A) cerca de la Ciudad de los Deportes (7).

*

El mapa resultante es un ejemplo del método propuesto, mismo que busca proponer otra forma de concebir las imágenes desde una perspectiva propia de la memoria y su relación con aspectos históricos y sociopolíticos, de alguna forma este montaje intenta evocar acontecimientos dentro de la psique colectiva mediante el ensamblaje de las imágenes de ambos archivos. Preguntas como: ¿en dónde estamos? ¿de dónde venimos?, nos permiten explorar y abrir canales de conocimiento en los que las imágenes personales (micro) pueden hacer partícipe al espectador (macro).

La heurística, o concebir el sentido principal de este concepto nos conduce a través de procesos compuestos de múltiples ramajes que abordan, en este caso, ideas referentes a la geografía cultural y a los imaginarios. Cada una de las lecturas propues-

tas así como las que se pueden derivar de este tipo de ejercicios, van generando guías y estrategias a nivel personal que van formando parte de la documentación del proceso y de la producción de las obras de este proyecto. Entre los factores de relevancia que las imágenes de un archivo fotográfico poseen, está la facultad del espectador, productor e investigador de hacerlas vivir nuevamente, de intentar hacerlas hablar, quizá solo mediante su propio y complejo lenguaje; lo que no se ve en una fotografía o lo que la mirada sospecha ver en una imagen, nos grita y nos punza con fuerza, llevándonos a reflexionar sobre la función y el cometido que tienen las fotografías en el tiempo y la memoria, a preguntarnos quién y cómo capturó esos instantes. El atlas se convierte por lo tanto en un artilugio que reúne una serie de documentos, que en su totalidad, es un método de representación y proyección de pensamientos. En ese sentido, las cartografías también intentan perdurar a través del tiempo para conocer a detalle el territorio, a desplazarnos y relacionarnos con la realidad.

En conclusión, este ejercicio y su método toman como idea principal a la heurística como el arte de buscar, para buscar necesitamos guías y mapas; por lo tanto, estas cartografías nos permiten de alguna manera encontrar algo, ya sea que lo estemos buscando o no. La búsqueda se convierte entonces, en el fin y también en el comienzo. El recorrido a lo largo de este proyecto me ha llevado a darle un giro a muchas de las imágenes que poco a poco se han grabado en mi memoria, cada una de estas fotografías puede llevarnos a encontrar y aludir parámetros del subconsciente que no se visibilizan en su totalidad. Esto nos permite explorar muchas de las inquietudes que ondulan entre la ficción y la verdad, consiguiendo que estas agitaciones sean referidas, detalladas e interpretadas.



Se sacaron todas las fotos de Ippolito, se les puso marco y se colocaron en el salón encima del piano. Se buscaron otras fotos por la casa, cómo es posible que hubiera tan pocas, cómo no se les habría ocurrido hacerle más fotos. También se rebuscaba en la memoria para recordar las palabras que había dicho. Pero había dicho tan pocas palabras.

Natalia Ginzburg. *Todos nuestros ayeres.*

Propuesta de producción de obra: atlas visual

3.1 Origen del proyecto

A partir de mi experiencia profesional en el área de curaduría e investigación en un museo de arte y el trabajo con colecciones, archivos y acervos documentales, he desarrollado un interés particular por los procesos creativos que permiten analizar y disponer ideas y objetos en un espacio. En una búsqueda por definir los planteamientos que llevan a alguien a seleccionar y encontrar significados entre uno o más elementos, las fotografías que encontré y con las que decidí trabajar en este proyecto, resultaron ser una oportunidad para producir una obra llevando a cabo un método y análisis de la imagen relacionado con la práctica anteriormente descrita, el cual propongo definir en esta investigación como un proceso heurístico.

Las fotografías encontradas se hallaban en una caja en la que permanecieron por tiempo indefinido, en ellas pude encontrar lagunas y derivas que en un principio me invitaban a descifrar sus signos y aspectos formales e históricos. Sin embargo, fue el aura, los fantasmas, la emoción y la incertidumbre lo que me atrapó y me llevó a considerarlas como fragmentos de un tiempo secular y mítico “(sin principio ni final, tiempo del ser, no del devenir, sin causas ni efectos): conciencia atemporal, tiempo ritual, sagrado.”³⁴

Las posibilidades que en ese momento las fotografías ofrecían eran bastante amplias, me enfrentaba a cada una de ellas con desasosiego y me sumergía entonces en un laberinto virtual con múltiples vertientes. El montaje era una de las soluciones que inmediatamente detonaron sus secretos y las hicieron funcionar como una máquina de imaginación. A ese instante de improvisación y juego que experimenté con las fotografías lo relacionaría más tarde con aquella experiencia que llevó a

Arquímedes a decir: ¡eureka! Asimismo, la gestación de lo que comenzaba a conformarse en ese rompecabezas generado por el montaje me recordaba a una referencia visual que constantemente aparecía en mi memoria y que desde hace tiempo me había turbado: el *Atlas Mnemosyne* de Warburg.

La imagen y el archivo, como una inspiración, han sido para mí una constante predilección. El trabajo de creadores y artistas centrado en el rescate, la recolección y lo fortuito me ha llevado a interesarme por sus métodos de trabajo y posicionar mis estudios e investigaciones desde esa óptica. Tiempo atrás, había escuchado en alguna conferencia a Juan Villoro explicando que uno de los procesos que él utilizaba para crear una historia era a partir de alguna fotografía antigua, en ella miraba a los personajes y su atmósfera para después dejar que la imaginación inventara lo que fuera; precisamente esta experiencia o catarsis con las imágenes es la que muchas personas hemos vivido y que han sido el origen de obras de todo tipo.

Entre otras referencias y piezas clave de la investigación que a lo largo del proyecto de maestría he ido recapitulando con el fin de crear ese otro atlas de reflexión, es pertinente mencionar la exposición titulada: *La maleta mexicana*, en el Museo de San Ildefonso en 2013 donde se exhibieron las imágenes de una serie de negativos que habían desaparecido en el año de 1939 y que fueron encontrados décadas después en la Ciudad de México. Las fotografías retratan imágenes nunca antes vistas de la Guerra Civil Española. De esta muestra, es interesante destacar los atributos y valor simbólico del archivo y la importancia del hallazgo.

Como referencias imprescindibles, se encuentran las exposiciones: *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, 2010 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y *Sublevaciones*, 2018 presentada como parte de una itinerancia en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en México, ambas comisariadas por Georges Didi-Huberman. La primera de ellas realiza un recorrido por la historia de las imágenes en base al pensamiento warburgiano; la segunda, trata el tema de la representación de los pueblos y sus emociones en relación a un sentido social, político, estético e histórico, y expone obra de artistas que abordan temas de estas circunstancias colectivas. Estas exposiciones, tienen la capacidad de generar un

espacio para el pensamiento, dialogismos y montajes que les permiten ser concebidas como máquinas de guerra: dispositivos apegados a lo nómada.



Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?, 2010.

Otro proyecto de mi interés es el documental: *A story for the Modlins* de 2012, el cual narra y reconstruye la fascinante historia de una extravagante familia, de la que fotografías, videos, cartas y documentos fueron tirados a la basura y encontrados en las calles de Madrid por el fotógrafo Paco Gómez. El peculiar tratamiento de la narrativa y el montaje audiovisual de este filme deja abiertas las puertas a un sinfín de posibilidades. Esta es una de las características que rescato para la idea de construcción de un atlas: abierto, emotivo y adireccional.



Sergio Oksman. *A story for the Modlins*, 2012.

Finalmente, un proyecto que desde mi punto de vista fue ambicioso y atractivo es el *Atlas Eidolon* del artista mexicano Erick Beltrán, quien sirviéndose de imágenes, entre ellas dos mil que fueron otorgadas por el periódico La Jornada, exploró la memoria de la historia de México. La obra expuesta en el año 2012 en el Museo Tamayo, exhibía un dispositivo conformado de anillos giratorios en el que aparecían imágenes que retrataban las emociones y memoria de nuestro país, de esta manera la estructura era capaz de generar un gran número de montajes y multiplicidades mnémicas.



Erick Beltrán. *Atlas Eidolon*, 2012.

A partir de estas circunstancias, es como fui ensamblando y entramando vivencias que me permitieron elegir la vía en la encrucijada visual. He podido descubrir que incluso la cartografía de imágenes que conforman las obras generadas en este proyecto, incluyen un sinnúmero de historias, emociones y recuerdos. Es así, que en estos mapas se reúne una historia de memorias e imágenes poéticas que yacen y surcan en la mirada del espectador y del creador visual que aquí escribe.

3.2 El archivo y sus laberintos

Desde la aparición de la fotografía e independientemente de su carácter documental, la idea de archivo en relación a esta, se basa en la capacidad de ordenar y fragmentar. Su clasificación se convierte entonces en un medio para recopilar la realidad desde distintas vertientes, permitiendo al mismo tiempo la posibilidad de depositar y recorrer la infinitud de las cosas. “Con la fotografía, la realidad se hace más fragmentable y se ordena en unidades de distinta densidad de significación, pero siempre registral, que posibilita su minuciosa clasificación.”³⁵ De esta forma, la cámara fotográfica pasa a ser una máquina de archivo que más tarde da lugar al surgimiento del álbum, que a su vez se convierte en una máquina para documentar el mundo y atesorar sus imágenes.

Según André Rouillé, la relación entre: fotografía, documento y archivo, juega un papel de mediación, en el que se incluyen los conceptos anteriormente mencionados: ordenar, fragmentar y unificar. El álbum, es el ejemplo de archivo en el que se evidencian con claridad estas funciones, ya que tiene la capacidad de recomponer conjuntos, sustraer detalles y dar una unidad a una acumulación de vistas parciales. Ahora bien, la fotografía familiar por su naturaleza, recurre a este tipo de archivo, de ahí su importancia en cuanto a la capacidad dialógica y la proliferante cantidad de signos que abarcan este tipo de fotografías.

La expresión, el principio dialógico y la identidad, son parte de la riqueza de trabajar con un archivo de imágenes de familia. Retomando estas ideas, lo primero a lo que me enfrenté con las fotografías de este proyecto, fue a la función intrínseca de cada imagen, que debido a las características originales del archivo, cada una de ellas fungía como un registro de memoria familiar con sus usos, temas, procedimientos y estética particulares. Entre la información que pude conocer de las aproximadamente 300 fotografías del archivo, es que abarcan un lapso de tiempo que va del año 1920 a 1980, asimismo, hay imágenes tomadas tanto por fotógrafos aficionados como profesionales.

35 Ana María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, p.27.



Imágenes del archivo fotográfico personal.



A este respecto, cabe señalar que por medio de la investigación constaté que una de las imágenes del archivo es autoría de la fotógrafa María Santibañez.³⁶

Recurriendo al proceso heurístico abordado en el capítulo 2 de esta tesis, la abducción de significantes arroja a primera vista que el archivo está conformado en su mayoría por retratos de personajes tanto conocidos como desconocidos para mí. Pude encontrar imágenes de antepasados de cuatro generaciones atrás, en los que la vestimenta, los textos escritos en algunas de ellas y el tipo de impresión fotográfica, reflejan engramas sociales e históricos de su época que pueden dar un punto de partida para su montaje y análisis intertextual. Por otra parte, hay una constante que dentro de mi orden, fragmentación y unificación llevada a cabo en la organización del archivo, me llevó a agrupar las imágenes en: elementos y objetos cotidianos, paisajes, situaciones casuales y como ya mencioné, retratos.



Imágenes del archivo fotográfico personal.

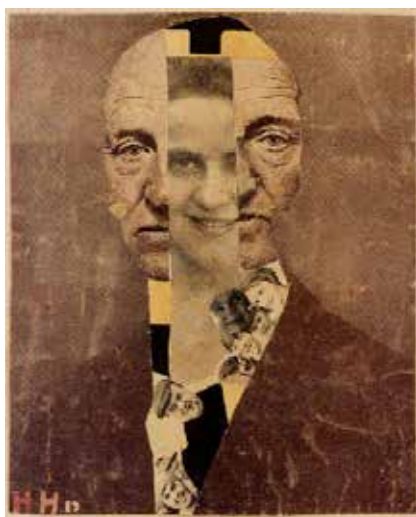
Indiscutiblemente, todas estas imágenes pueden situarnos en un periodo histórico y nos permiten ubicar algunas características sociológicas de la época. De manera personal, las fotogra-

36 Fotógrafa mexicana quien en 1919 abrió su estudio en el centro de la Ciudad de México, su trabajo se reconoce por sus escenas pictóricas, el delicado tratamiento de sus imágenes, el vestuario y la gestualidad de los personajes retratados en sus fotografías, que en su mayoría eran mujeres. Su obra es significativa debido al escaso número de mujeres fotógrafas reconocidas en el medio en aquellos años, su obra fue publicada en diversas revistas de la época. Hoy en día, varias colecciones como la del Museo de Arte Moderno tienen obra de su autoría en sus acervos.

fías me han llevado a profundizar y descubrir otros rasgos de la microhistoria ligada a mi familia. Sin embargo, todas sus lagunas y sospechas encaminan la intuición y el trabajo creativo hacia la creación de ficciones, a mapear por otros rumbos sus historias y memorias.

...el álbum entrecruza tres modos de expresión: las imágenes, las leyendas a menudo manuscritas y la sucesión diegética de las imágenes. A través de este dispositivo, un sujeto habla y se expresa, manifiesta sus deseos y sus creencias, y contribuye así a construir una ficción de familia.³⁷

Este trabajo de creación de ficciones desde el uso de un archivo, ha sido explorado por muchos artistas desde inicios del siglo XX hasta nuestros días. En cuanto a ello, es pertinente mencionar a Hannah Höch quien posiblemente abrió la brecha de lo que sería el uso del archivo como antiarchivo. Esta artista alemana ligada al Dadá, recurrió a la técnica del fotomontaje para la producción de su obra; dentro de su proceso creativo, la recopilación de imágenes fungía como un repertorio visual con características y temas específicos que después eran intervenidos y transformados en símbolos de denuncia.



Hannah Höch. *Retrato de Gerhard Hauptmann*, 1919.

37 André Rouillé, *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*, p. 246.

Desde otro ángulo, está también el trabajo de la artista española Rosell Messeguer, con quien tuve la fortuna de trabajar en el montaje de su obra llamada *Ovni*. Esta se compone de imágenes de archivo entre fotografías, recortes de periódicos y documentación relacionados a la crisis económica en Europa, el espionaje y el fenómeno ovni, que la artista reúne y clasifica para luego crear un montaje que alude a la ficción que gira en torno a las teorías de conspiración actuales y que se mantienen desde el siglo pasado.



Rosell Messeguer. *Ovni*, 2017.

Formulado lo anterior, una vez que yo había comenzado a trabajar de manera primigenia con el archivo familiar, al perderme en sus laberintos recorriendo sus imágenes y sus historias una y otra vez, así como el intento por ordenarlo y medirlo, permitió de alguna forma que se “activara” y que la máquina de pensar las imágenes comenzara a vibrar. Así, con el archivo descifrado mediante estas perspectivas expuestas, (las cuales ya arrojan los primeros indicios del proceso heurístico) se presentaba el momento para demostrar que las imágenes pueden tomar posición y que al apropiarme de ellas podría generar una obra y nuevos significados a través de sus características dialécticas e intertextuales.

3.3 Proceso de producción

De esta manera, decidí poner en marcha este proyecto y activar un mecanismo que diera lugar a retomar las imágenes como piezas de una cartografía emocional y simbólica. Para comenzar con el proceso de trabajo y dar un orden a toda esa memoria ahí reunida, era necesario (desde mi perspectiva), descifrar e intentar dar puntos de anclaje y parámetros generales a las fotografías. Igualmente, para hacerme consciente de las lagunas e intervalos que conformaban a partir de ese momento al archivo. Posteriormente, esto me permitiría desconfigurarlo y diseccionarlo.

Como mencioné anteriormente, los ejercicios de mesa de montaje fueron los primeros que fui realizando, los resultados permitieron darme cuenta que en este proyecto uno de los procesos básicos de carácter heurístico y relacionado directamente con el concepto de montaje, es la yuxtaposición de imágenes que intervienen en primera instancia los significados fotográficos individuales, esta recomposición de elementos por lo tanto genera un *studium* y muy probablemente un *punctum* distinto al que poseen las imágenes originalmente. Utilizando el archivo fotográfico y mediante la contraposición que se ejerce sobre sus fotografías, busqué proponer en principio, lecturas alternas y otras poéticas de la imagen. Al yuxtaponer y realizar diversos montajes, las fotografías transmitirán otro tipo de respuestas o preguntas, el *Nachleben* de las imágenes y las *Pathosformeln* en conjunto, evocarán otras ideas o recuerdos, así como otras capacidades críticas, reflexivas e interpretativas que construyen un tren de pensamiento paralelo a lo que generaría un estudio teórico e iconológico.

Por otra parte, como se verá en alguno de los ejercicios siguientes, la intervención de la imagen que realicé en algunas de ellas fue capaz de producir una nueva corriente de significados que interactúan entre ellos de manera indistinta y en diferentes direcciones, de esta forma es posible hacer que surjan más preguntas que las que existían en un principio. Esta práctica de mesa de montaje y la articulación de los signos que de ella se desprende, evidencia lo que puede llegar a ser un sistema personal de significados, una fórmula personal del pathos.

Los ejemplos del proceso de producción mostrados a continuación, representan a través de múltiples ejercicios heurísticos, las diversas temáticas y posibilidades que fueron surgiendo gracias al trabajo de archivo y de montaje. En ellos, me desplazé por la intervención de imágenes, la yuxtaposición, el collage, e incluso el dibujo. La mayoría de estos ejercicios fueron realizados de manera física y directamente con las fotografías, cada uno de ellos fue de importancia creativa y documental para la producción y resultados finales de las series de obra producida.

Al pie de cada imagen se indica el tema abordado en cada ejercicio y la descripción del contenido de esas temáticas se señala a lo largo de las siguientes páginas.



[Atlas], 2015. Montaje de fotografías y documentos sobre panel. 90x60cm

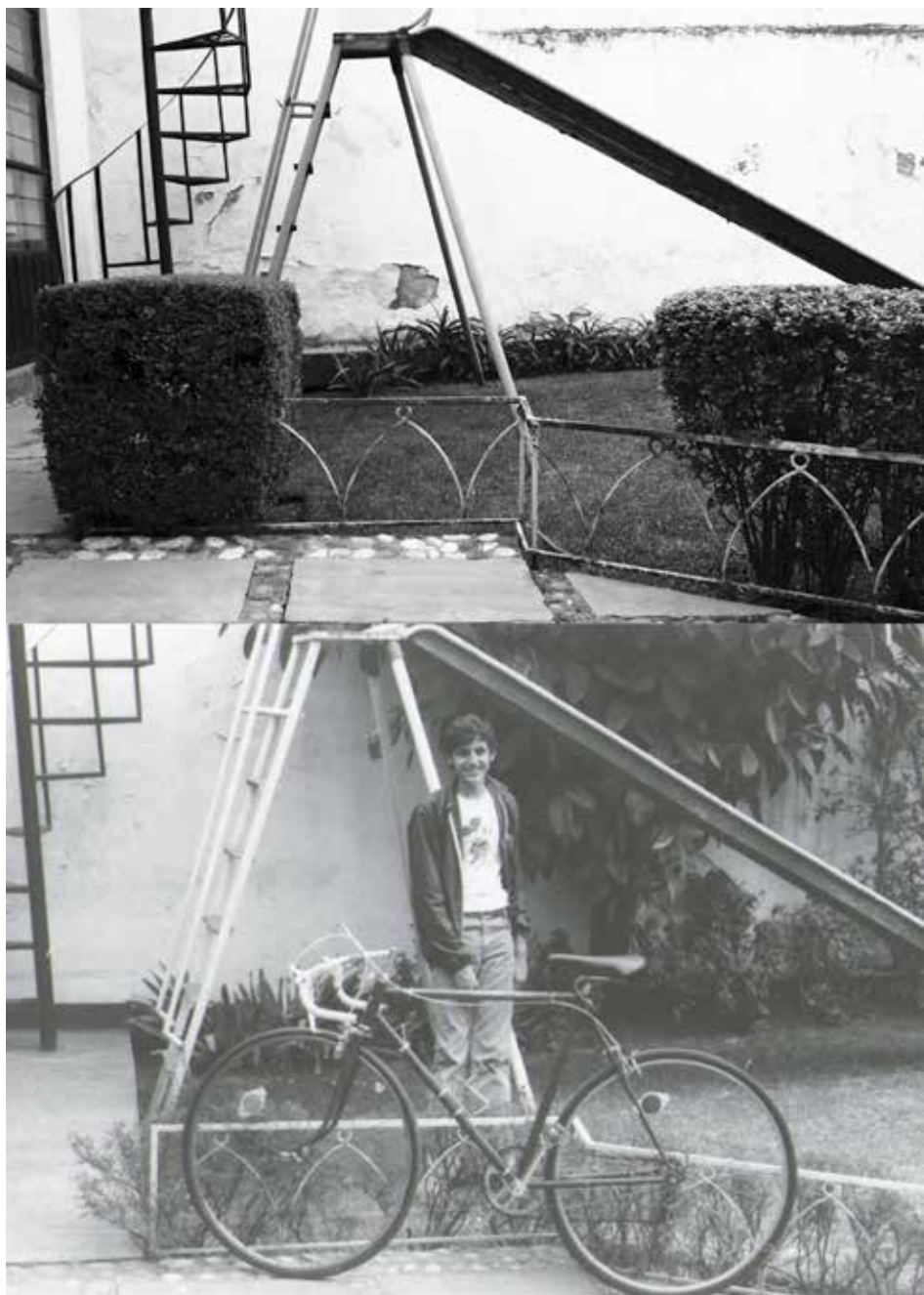


[Atlas], 2015. Montaje de fotografías y documentos sobre panel. 90x60cm

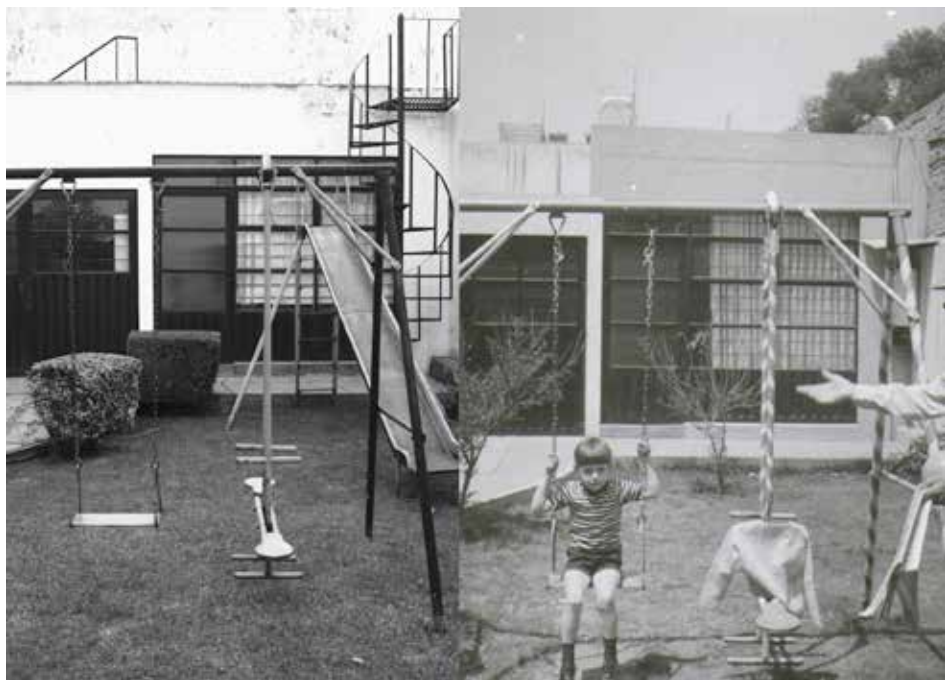


[Atlas], 2015. Montaje de fotografías y documentos sobre panel.
90x60cm

[Atlas] Los paneles de estas páginas, son parte de los ejercicios de mesa de montaje realizados. En ellos se aprecia la aproximación gráfica y visual del uso de las imágenes y las intenciones que tenía en ese momento de insinuar un atlas warburgiano. En la página anterior se muestran ejercicios en los que trabajé el tema de lo femenino mediante retratos, reproducciones pictóricas, postales y documentos. El que aparece en esta página, es una exploración al tema de lo liso y lo estriado; a lo nómada, lo sedentario y la territorialidad.



[Tiempo], 2015. Fotografías impresas y digitales.



[Tiempo], 2015. Fotografías impresas y digitales.



[Tiempo], 2015. Fotografías impresas y digitales.

[Tiempo] En las páginas anteriores, aparecen imágenes del archivo junto con otras que fotografié en el mismo lugar en el que fueron tomadas por primera vez. Estos registros documentan una acción en la que exploré el sentido del tiempo invisible y punzante que se sumerge e incrusta en las fotografías antiguas.

Después de 50 años, la imagen actual captura un espacio más antiguo, sin embargo, la imagen del archivo refleja inevitablemente un aura más arcaica del pretérito. Las reflexiones ocasionadas de estos registros, revelan un tiempo que transcurre sobre todas las cosas, aunque en la fotografía, es el instante incommensurable el que embalsama nuestros recuerdos y cuestiona qué es lo que estamos mirando, sintiendo, padeciendo.

[Entropía y convergencias] En las siguientes páginas, aparecen montajes que abordan la distrofia y la confluencia. El primero de ellos, presenta imágenes incompatibles desde un punto de vista semántico en el que se mezclan fotografías que podrían parecer perturbadoras junto a otras de carácter familiar; con esto, busqué estimular una geografía creativa retomando conceptualmente el efecto Kuleshov y ciertas premisas de los montajes de Jean-Luc Godard.

El segundo montaje, se centra en gestos y hallazgos encontrados en el transcurso cotidiano de mis montajes y registros de imágenes. Las coincidencias halladas en las fotografías, surgen esencialmente de la memoria, es decir, al fotografiar una imagen, la observo y me recuerda a alguna otra sujeta a mi imaginario, después de ese momento de rememoración, las ubico y confronto para que ejerzan su diálogo correspondiente.



[Entropía y convergencias], 2016. Montaje digital de fotografías de archivo.



[Entropía y convergencias], 2016. Montaje digital de fotografías de archivo.



[Identidad y origen], 2016. Fotografías de archivo y dibujo, tinta sobre papel. 7x10 cm c/u.



[Identidad y origen], 2016. Fotografía de archivo y dibujo, tinta sobre papel. 7x10 cm.

[Identidad y origen] De acuerdo a Nietzsche, el concepto de –piedra– es la raíz de la fundación y concentra un signo que apunta al origen. La piedra fue el objeto que condujo a la coordinación entre el ojo y la mano, lo que más tarde permitió la autoconciencia y lateralización, dando como resultado a lo que conocemos como dimensión simbólica: técnica, lenguaje, mitos e imagen. Desde ese juicio, la imagen es la voluntad creadora que radica en el ser humano y es el medio para parir una idea, aunado a esto, la memoria se ha encargado de transmitir y conservar en el tiempo conocimiento, formas y emociones; por su parte, la técnica se ha ocupado de ser el reflejo de la evocación, demostrándonos que la tecnología es fruto de la memoria colectiva y del antropocentrismo.

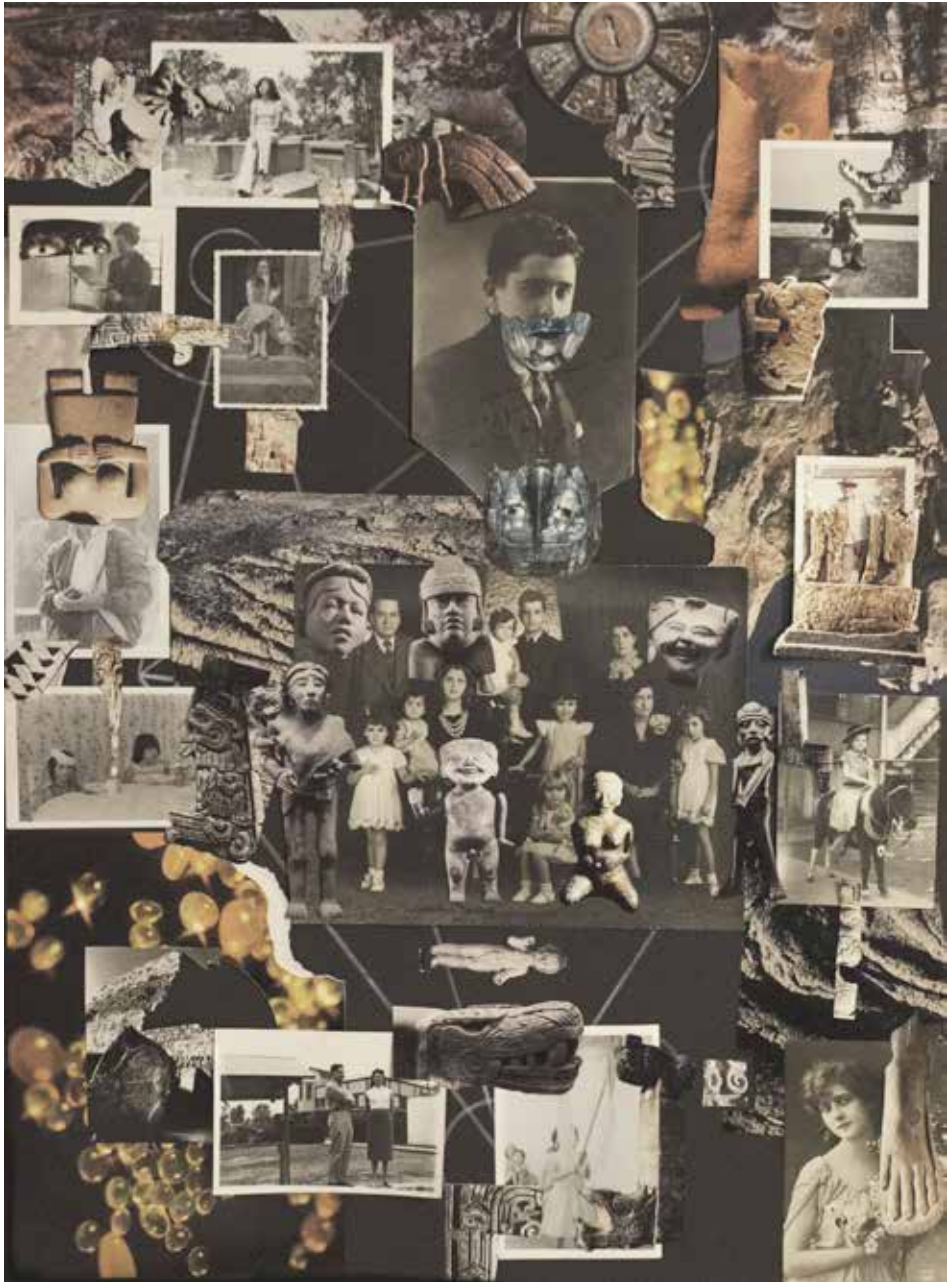
Bajo estas ideas, recurrí al dibujo como medio añadido de representación para modificar las imágenes, replicando los espacios de las fotografías y colocando piedras en lugar de los personajes.





[Identidad y origen], 2016. Montaje de fotografías de archivo y dibujo, tinta sobre papel.

[Identidad y origen] Para el collage aquí expuesto, realicé un montaje de imágenes y fragmentos de piezas prehispánicas con los mismos conceptos de piedra y memoria, mismos que remiten a un afecto por las fuerzas de las imágenes, a una búsqueda por reintegrarnos a esas “piedras” que nos permiten comprender y levantar sobre sus cimientos nuestras ideas y nuestra identidad a través de nuestro paso por este mundo en el que vamos dejando todas nuestras imágenes, fotografías de nuestra vida, complejidades, estadios, estratos, bloques, híbridos, rizomas, recuerdos y sustancias. Representaciones capaces de transmitir y conservar diferentes ciclos, espacios y posteridades atemporales.



[Identidad y origen], 2017. Collage, fotografías y recortes sobre panel. 90x60 cm



[Emulación], 2017. Impresión digital. 50x30cm

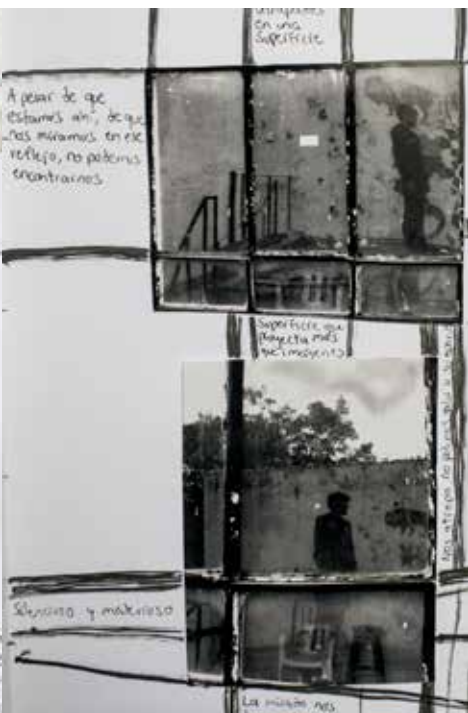
[Emulación] A lo largo del proceso de trabajo con el archivo como herramienta primordial, hubo otros ejercicios en los que abordé planteamientos inherentes al proyecto y que dieron resultado a la producción de otras obras e imágenes, que si bien no retoman el archivo fotográfico familiar en su configuración, pueden incluirse dentro del atlas.

Continuando con el tema de la identidad que abarqué en distintas dimensiones, se presentaron también cuestiones relacionadas a la despersonalización y la individualidad. La obra que se muestra en esta página, es resultado de esa controversia y funciona como una especie de autorretrato en el que el individuo es “mapeado” a través de la combinación de los distintos rasgos de sus progenitores, los textos en código morse y binario que ahí aparecen, encierran en su codificación una serie de especificaciones y descripciones rigurosas y severas del sujeto examinado.

[Bitácora] A lo largo del recorrido, algunas de las ideas, recuerdos, avances, obstáculos, pesares, amores y deseos fueron documentados de distintas maneras entre apuntes, álbumes y cuadernos de trabajo. Es conveniente señalar que la documentación relacionada y todas aquellas anotaciones visuales del proceso de trabajo son significativas para llegar y comprender el resultado de las obras. En general, muchas de esas anotaciones funcionaron como bosquejos y revelan tanto las transformaciones del uso de las imágenes, como el rumbo que fue tomando el proyecto.

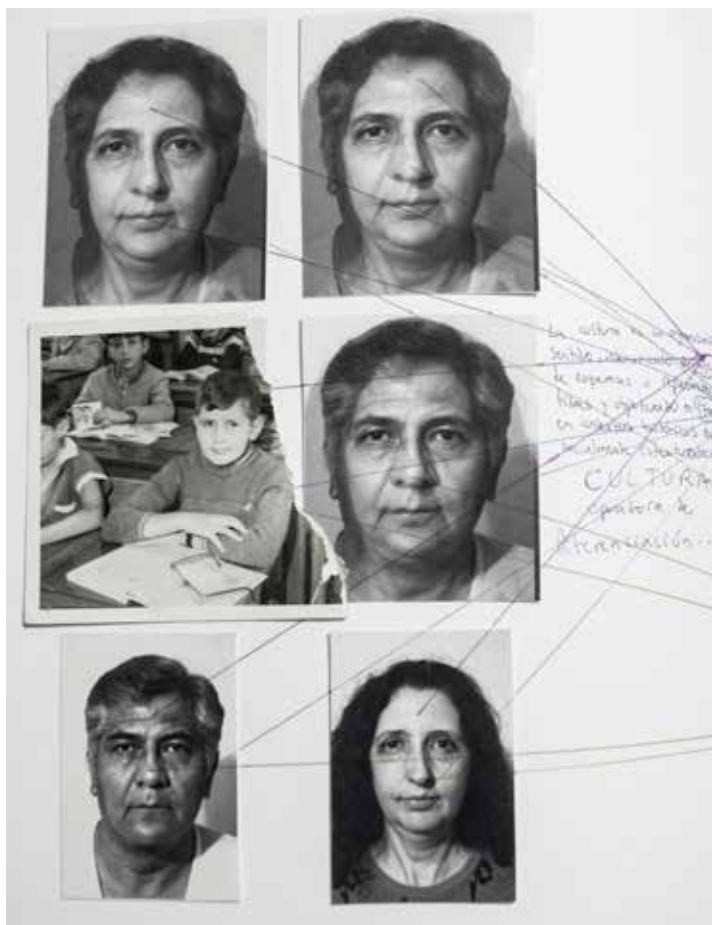


[Bitácora], 2017. Registro de proceso de producción. Fotografía y elementos químicos.





[Bitácora], 2016-2017. Cuadernos de trabajo.



[Bitácora], 2016-2017. Cuadernos de trabajo.



[Bitácora], 2016-2017. Cuadernos de trabajo.



[Bitácora], 2016-2017. Cuadernos de trabajo.

3.4 Producción de la obra

Las obras finales resultado de la investigación y del proceso de trabajo, se dividen en 6 series que en conjunto definen un atlas visual inconcluso que permite que sea constantemente permeado y redireccionado. Cada conjunto de imágenes fue realizado de manera digital tras haber descubierto la multiplicidad de posibilidades que este medio proporciona, igualmente para conservar íntegras las imágenes originales que por su valor emotivo, documental e histórico, debían ser respetadas y resguardadas para que en algún futuro puedan continuar funcionando como objetos de imaginación, monumentos, fetiches, o bien, le sirvan a alguien más para viajar por el tiempo.

Retomando los diferentes modelos abordados en la investigación (mayormente desarrollados en el capítulo 2), como la iconología de los intervalos, la mirada nómada, las fórmulas del pathos, la abducción de interpretantes y el análisis intertextual, estos fueron puestos en práctica al momento de confrontarme con cada una de las imágenes utilizadas. Es así como todas estas premisas en conjunto constituyen el proceso heurístico de este proyecto.

Asimismo, sobre la marcha y avance de esta máquina de pensamiento, se agregaron otros postulados como los concernientes al concepto de archivo desde *La arqueología del saber* de Michel Foucault y el planteamiento de la exposición como máquina de guerra según Didi-Huberman, en el que se definen cuatro conceptos principales: dialéctica, producción, espacio para el pensamiento y ensayo. Ambos enriquecen conceptualmente el discurso del proyecto y se entrelazan con las teorías de la pervivencia de la imagen y la producción de las series de imágenes.

En las siguientes páginas, se muestran y se describen lacónicamente los motivos, emociones y hallazgos que originaron las obras, deseando que sean las imágenes quienes griten en su mutismo un sinfín de historias al espectador.

Crónicas de revelación

Esta serie de imágenes es el primer resultado como obra concreta del atlas visual. El proceso consistió en tomar ocho retratos del archivo, todos ellos de personajes conocidos para mí, con el fin de desconstruir sus identidades y reivindicar sus ausencias. La desconstrucción se basó en la intervención de las imágenes con elementos químicos sólidos encontrados en un antiguo juego de química para niños. Los elementos químicos se escanearon junto con las fotografías y después fueron trabajadas digitalmente.

Esta pieza me llevó a considerar la necesidad de alejarme en algún momento de las historias conocidas por mí, debido a la cercanía familiar y relación directa con las fotografías. En algún punto ausculté la probabilidad de acercarme a los lindes de lo global como lo abordé en algunos de los ejercicios documentados en los capítulos anteriores; sin embargo, deduje que una de las formas de abordar lo global es a través de la microhistoria. Finalmente, opté por el recurso estético que otorgaban las texturas y colores de estos elementos químicos (porciones de componentes e ideas que conforman la materia y todas las cosas que nos rodean) y continué con la desconstrucción y la eliminación de esas presencias de por sí ya ausentes en las imágenes, reconociéndolas así como crónicas que inevitablemente nos revelan sus narraciones siempre llenas de lagunas e intervalos.

Su expresividad radica entonces, en el vacío de sus formas y la inmanencia de su dialogismo, mismo que se mantiene activo pese a su intervención y su abstracción.

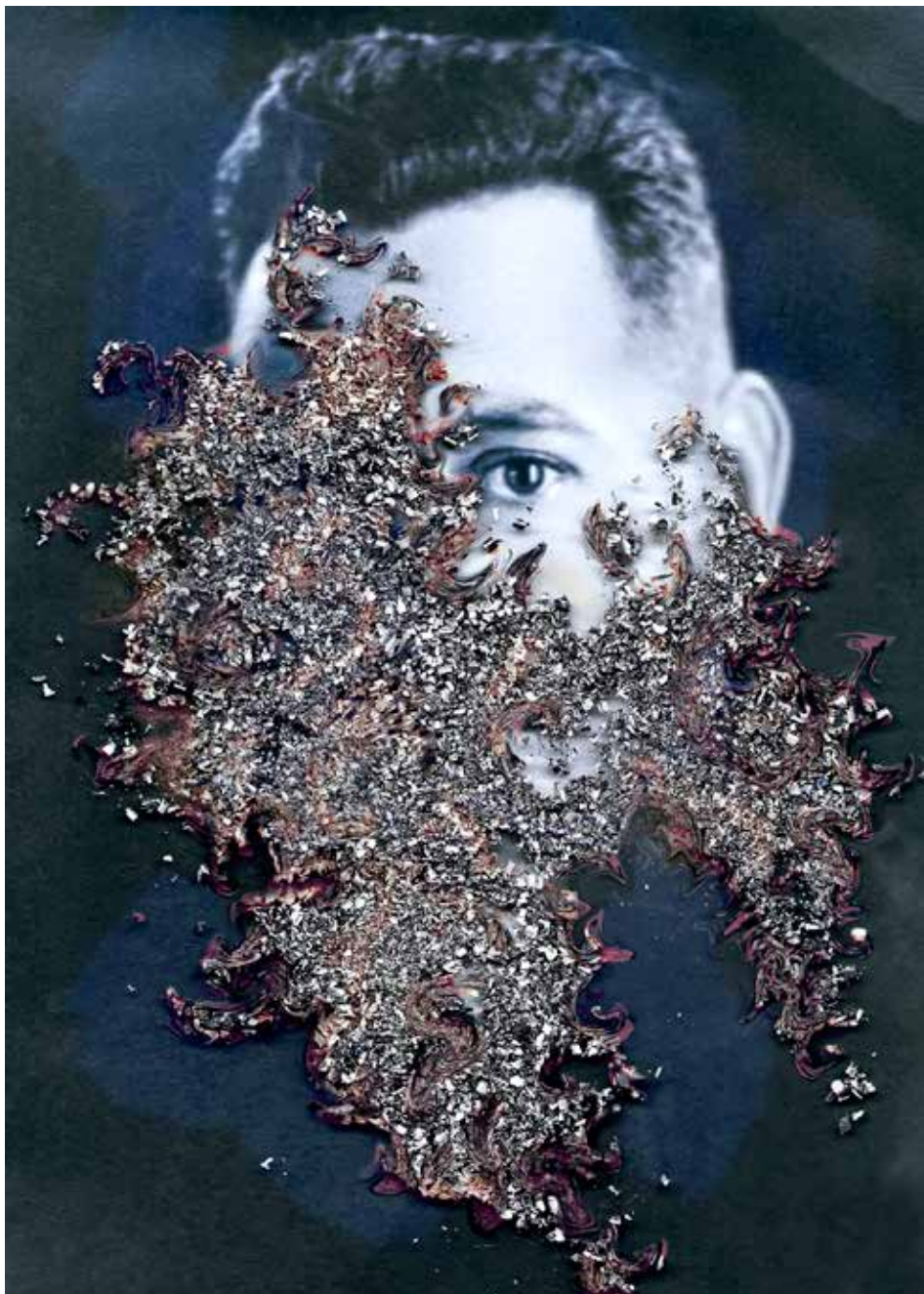
Crónicas de revelación, 2017

**Políptico de 8 piezas, impresión digital montada sobre sintra y marco de metal
12x17 cm c/u**

Esta obra formó parte de la exposición: *Retrato/Antirretrato. Diálogo abierto FAD-La Esmeralda*, Biblioteca Vasconcelos, Ciudad de México, septiembre de 2017; y en la muestra: *El estatuto de la imagen*, Laboratorio de Experimentación, Unidad de Posgrado FAD UNAM, Ciudad de México, octubre 2018. (Más información en el Anexo de esta tesis, página 157)



















Arqueologías de reflexión

Para Michel Foucault, el archivo mismo es quien declara las reglas que lo conectan y es lo que permite que las “cosas dichas” no sean representadas al azar y de manera amorfa. En ese sentido, la arqueología no determina sino que analiza desde el interior para reconocer niveles y desconocer sus límites; el archivo es un espacio liso, en el que se organiza, reparte, disecciona, despliega, aísla y se describen las relaciones de sus regiones.

Desde ese ángulo, recurrí a la disección de elementos particulares de las fotografías del archivo, con el fin de describir sus capacidades dialécticas y generar un ensayo entre esos fragmentos junto a imágenes fotografiadas por mí, igualmente para visibilizar ciertas especificidades simbólicas y generar un espacio para el pensamiento.

En relación, y a diferencia del concepto de deconstrucción de la serie anterior, *Crónicas de revelación*, estas arqueologías intentan reconstruir individuos, gestos y espacios. La madre, el padre, la abuela, el abuelo, el tacto y el jardín de la infancia, se extienden libremente por el tiempo y se encuentran dispuestos en un montaje al estilo de Wolfgang Tillmans. El uso y fluctuación del tamaño y color de las imágenes, ocasiona acentos compositivos en la lectura de cada sección que permiten disolver la diferencia entre las fotografías del archivo y aquellas que yo capturé en esta época.

Arqueologías de reflexión, 2017
Políptico de 6 piezas
40 x 50 cm c/u















Ensayo de una genealogía

El fragmento y el detalle, son los elementos abordados en este mapa de imágenes. Aquí se muestra la capacidad de la mirada para acercarse a las cosas y la forma en que se condensan las secciones que muestran a detalle el registro de las apariencias capturadas en cada fotografía. El paso siguiente, es la unificación de esos detalles sustraídos que dislocan y abstraen la continuidad de la lectura por medio de la observación.

Esta obra está proyectada para ser un mapa de continuos remontajes y cavilaciones, por esa razón en las siguientes páginas aparecen las mismas imágenes en otro orden. Es un ensayo en el sentido de un engranaje de pensamientos que no tiene una última palabra. Carece de final porque se trata de volver a intentarlo, de —ensayar—.

Cabe aclarar, que el archivo fotográfico de este proyecto está compuesto en su mayoría de fotografías en las que aparecen mujeres, es a partir de esa resolución que se llevó a cabo la selección de las imágenes de esta obra, que igualmente, se apoya en el concepto de *Pathosformel* o “fórmulas de pathos” de Warburg, que nos permite aprehender una serie de gestos y sensaciones presentes en los detalles extraídos.

Los gestos están relacionados con una antropología dinámica de las formas corporales [...] son una forma, visual y temporal al mismo tiempo, de interrogar al inconsciente en acción en la danza infinita de nuestros movimientos expresivos.³⁸

De esta forma, y a manera muy personal, los distintos montajes me han permitido especular a través de las imágenes, los gestos ahí retratados, la evolución de usos, costumbres, conductas y dinámicas de la familia.

Ensayo de una genealogía, 2016-17

Políptico de 24 fotografías

15 x 15 cm c/u

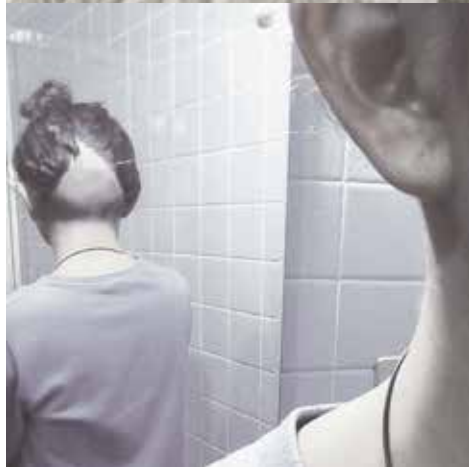
Esta obra formó parte de la exposición: *El estatuto de la imagen*, Laboratorio de Experimentación, Unidad de Posgrado FAD UNAM, Ciudad de México, octubre 2018. (Más información en el Anexo de esta tesis, página 157)

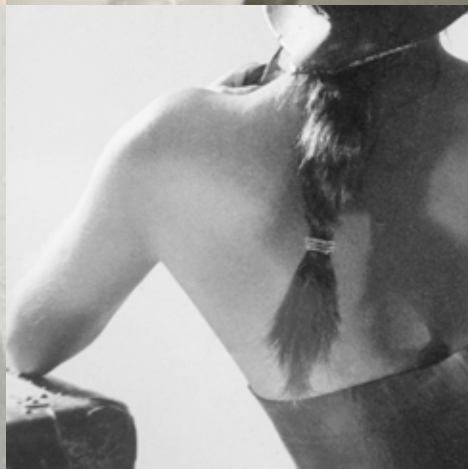
38 Georges Didi-Huberman, *Sublevaciones*, p.29.











Álbum de nomadología

Estas composiciones pretenden acercarse a la configuración de un álbum, tanto en su confección como en su fenomenología, tal es el caso de la primera imagen en la que se conjuntan encuadres de una fotografía (señalada en el primer capítulo de esta tesis, como un *leitmotiv* del acontecimiento de la mirada y la imagen) de Louis Carpeaux de una tortura china a inicios del siglo XX, y otra en la que aparecen personajes en lo que parece ser un momento ameno de alguna reunión familiar.

Este montaje busca transgredir la idea del álbum y la fotografía familiar como un compuesto de momentos tanto solemnes como fútiles, en los que se entran “buenas memorias” ya que son fotografías en las que a menudo los personajes se muestran felices o sonríen, sin embargo, aunque no se llora y sufre en este tipo de imágenes, es posible reconocer la melancolía. La fotografía de la tortura enlazada a la del momento casual, abre esa incertidumbre y subvierte el sentido primigenio de cada signo visual inherente a estas imágenes.

Los otros 2 mapas de esta serie, siguen el mismo tipo de composición y abordan tanto una cartografía personal por medio de un graffiti que se ha grabado en mi memoria y que habla también de una geografía cultural, como la reconstrucción imposible del personaje más antiguo que aparece retratado en las fotografías del archivo, creando una ficción de sus objetos, lugares y pertenencias olvidadas en el paso del tiempo. Por último, 2 “enjambres” se integran en esta serie con una composición compuesta de hexágonos, con el tema de la familia y lo oculto como fundamento.

Las lágrimas de Farabeuf, 2017

Tache, 2017

Emilio, 2017

Penélope, 2017

Enjambre, 2017

50 x 50 cm c/u











Todos nuestros ayeres

Esta obra fue construida a partir de retratos del archivo y fotografías capturadas en recorridos y acciones que aluden a una búsqueda por la pervivencia poética de la imagen.

El título de la serie refiere a la obra literaria de Natalia Ginzburg, de la que se retomé su atmósfera y particularidad por las cosas pequeñas que pueden conmover en lo más profundo a cada personaje, en este caso, a cada mujer que abraza el abismo para comprender que la esperanza puede ser desgarradora.

Del mismo modo, este tríptico es un homenaje a las mujeres de mi familia, a los antepasados y fantasmas que guardan memorias de fatalidad, desplazamiento y abandono. Es así, como las imágenes y su montaje nos recuerdan que el olvido es algo maravilloso porque siempre regresa.

A diferencia de las series anteriores, para el tratamiento de estas imágenes, recurrí únicamente a la escala de grises en busca de crear escenas en confluencia entre el paisaje abstracto y el personaje. Los elementos fotografiados: nubes, mar y fuego, se intercalan con disecciones de los retratos que se integran más allá de una transposición dialéctica. En este caso, las imágenes me sugirieron referir de forma sutil a Hestia, Néfele y Britomartis, arquetipos mitológicos que en relación con los elementos antes citados, añaden otros símbolos con el fin de reinterpretar las alegorías y mitificar la historia de cada una de estas mujeres.

Todos nuestros ayeres, 2018

**Tríptico fotográfico, impresión digital montada sobre sintra
50 x 50 cm c/u**

Esta obra formó parte de la exposición: *El estatuto de la imagen*, Laboratorio de Experimentación, Unidad de Posgrado FAD UNAM, Ciudad de México, octubre 2018. (Más información en el Anexo de esta tesis, página 157)







Acontecimiento

Las imágenes son eventos (algunos intangibles) que llegan a reconfigurar el presente. Al igual que aquellos sucesos que rompen el curso normal de las cosas, las imágenes hacen una incisión en el instante en que las miramos y pueden desatar nuevas formas de redimensionar el devenir, o al menos, darnos la fortaleza para afrontarlo.

Un acontecimiento, según Slavoj Žižek, es “el efecto que parece exceder sus causas”³⁹. El acontecimiento entre la mirada y la imagen es ese efecto que es capaz de encontrar una coyuntura en lo superfluo, una ceniza que ante el soplo del asombro, vuelve a arder.

Esta epifanía ha sido la detonante de este proyecto, las imágenes son la ruptura del tiempo, el espacio y la memoria. En un intento por representar estas ideas es como surge esta serie a manera de consumación; el montaje efectuado expone las miradas de los espectros del pasado que se confrontan ante registros de explosiones (que de alguna forma también forman parte de ese archivo encontrado que incluía además de fotografías, periódicos, cartas, documentos, revistas y libros).

Siguiendo a Žižek, podemos identificar la relación entre mirada, imagen y acontecimiento con la siguiente pregunta: “¿es un acontecimiento un cambio en el modo en que la realidad se presenta ante nosotros, o se trata de una transformación devastadora de la realidad en sí misma?”⁴⁰.

Acontecimiento, 2018
Políptico de 6 imágenes
25 x 60 cm c/u

39 Slavoj Žižek, *Acontecimiento*, p.17.

40 *Ibid.*, p.18.

















No podía dejar de amarla porque el olvido
no existe
y la memoria es modificación, de manera que sin querer
amaba las distintas formas bajo las cuales ella aparecía
en sucesivas transformaciones y tenía nostalgia de todos los lugares
en los cuales jamás habíamos estado...

Cristina Peri Rossi. *Reminiscencia*.

Conclusiones

Concluir un trabajo como este, y establecer de manera determinante postulados que se basan en lo heurístico, lo nómada, lo rizomático y la supervivencia, parece contradictorio. Sin embargo, es posible mencionar los principales hallazgos como lo son la importancia del recurso del montaje y la heurística, para la investigación y producción de obras artísticas con el uso de imágenes. Por otra parte, es necesario señalar la reflexión crítica que las imágenes revelan al formar parte y ser producto de un proceso tecnológico, industrial y cultural, que nos transforma hasta el día de hoy.

Comencemos manifestando la experiencia de enfrentarnos a un archivo y a la memoria que este guarda. Al inicio del proyecto, nos encontramos con que el análisis sensible de cada fotografía, puede llevarnos a creer que la memoria recuerda las cosas como si hubieran sido mejor de lo que realmente fueron, este trampantojo origina, conforme miramos las imágenes, un sentimiento y una necesidad de ubicarnos en espacios temporales, contextos sociales e incluso antropológicos, que en primera instancia, nos introducen a un laberinto virtual, a una red de conjeturas así como especulaciones individuales y globales. Una vez psicológicamente ubicados en ese terreno visual, es como podemos comenzar a desplazarnos en medio de toda esa profusión caótica que el archivo encierra en su infinitud. Los archivos fotográficos, y en este caso, los de familia, poseen en sus imágenes funciones y significantes distintos a los que se desarrollan hoy en día en las plataformas digitales. Este trabajo, ha permitido reconocer el principio dialógico de este tipo de imágenes, así como evaluar sus características relacionadas a la espontaneidad y la identidad.

En cuanto al proceso de investigación y producción, el trabajo heurístico con las imágenes pone en marcha un medio de experimentación y una serie de pasos que exponen los distintos recursos gráficos y conceptuales, que permiten destacar y abducir el carácter simbólico y emotivo que tienen las fotogra-

fías del pasado. De esta forma, las estructuras simbólicas de las imágenes fotográficas, se descubren para ser parte de un tratamiento enfocado en la composición y recursos estéticos que consiguen generar diferentes composiciones y estructuras visuales. A través del montaje, los niveles de abstracción se diversifican y nos dirigen a otros horizontes de interpretación para alcanzar, abducir y romper los significantes de las imágenes. Como resultado, la heurística y el montaje permiten que exista un cruce de fronteras que da legibilidad a la realidad, asimismo, son capaces de desentrañar los diversos modos de expresión y percibir más allá de lo que las imágenes describen originalmente.

Tras el continuo ir y venir de la mirada, hemos llegado a afirmar que nosotros mismos somos imágenes. Nuestras ideas y nuestras emociones están condicionadas al sistema hegemónico cultural que se encarga de declarar el algoritmo y el tipo de imagen que somos o que queremos ser. Los signos cambian constantemente y apuestan por la desaparición de la realidad a través de la normalización, es así como el aparato de estado configura formas de poder que se disfrazan en la pseudo libertad y la seducción sirviéndose de las imágenes. Por ello, es necesario preguntarnos: “¿y si la imagen fuese en realidad mucho más que una herramienta de adoctrinamiento ideológico y afectivo?”⁴¹ Para subvertir ese adoctrinamiento es necesario adoptar otra forma de diálogo con la mirada, explorar y recorrer las imágenes de esta realidad de manera nómada para generar una máquina de guerra y un espacio para el pensamiento. En ese contexto, el proceso heurístico de este proyecto busca encontrar una conjunción entre el presente y el pasado para que nuestro conocimiento, nuestro atlas, se convierta en un artilugio diáfano de historias e instantes prodigiosos.

Igualmente, es necesario resaltar la importancia del *Nachleben* y las *Pathosformel* de las imágenes, ya que estas fórmulas que recopilan los gestos fundamentales de las culturas humanas, van dejando rastros de emociones y relaciones que profetizan acontecimientos, a los que la civilización a escala global o local puede encontrarse destinada. Si actualmente los *big data* por medio de la tecnología pueden hacer el futuro predecible y reconocer nuestras emociones para ser moldeadas, ¿qué pueden

41 Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, p. 171.

darnos las imágenes y su transmisión de gestos y emociones en nuestro tiempo? “Las imágenes no viven. Sin embargo, me parece que teniendo este aparato, conviene inventar otro, que permita averiguar si las imágenes sienten y piensan.”⁴² Quizá no podamos construir una máquina que sea capaz de reproducir la realidad para siempre como *La invención de Morel*, pero sí es posible crear un atlas de imágenes, ya sea mentales o proyectadas que nos sirva para intuir cómo sentían y pensaban, en distintas dimensiones, las sociedades en el pasado. Recordemos que a través del tiempo existen imágenes que persisten en las conciencias tanto individuales como colectivas, imágenes destinadas a convertirse en esquemas o representaciones simbólicas que hablan de una organización del sentido, y del modo en que estas son percibidas. Es así como funciona la iconología de los intervalos de Warburg, la cual nos lleva a comprender los engramas étnicos, geográficos, políticos y artísticos del presente, su evolución y su origen.

Es en eso, pues, que este proyecto lleva a reflexionar sobre la relación entre la memoria, la técnica y las imágenes. Estos tres elementos constituyen, además de formar parte de la dimensión simbólica del ser humano, una clave para entender los regímenes, las fórmulas y los algoritmos que dominan el sistema global. En esencia, parece arriesgado manifestar esta idea, sin embargo, pensemos en la técnica como el conjunto de procedimientos y recursos que en las diversas áreas del conocimiento, han llevado a la tecnología a ser la protagonista de la comunicación y el orden de todas las cosas. Ahora, seamos conscientes que la memoria, se ha encargado de guardar y transmitir toda la experiencia y el conocimiento a través de lapsos de tiempo incalculables. De ese modo, la imagen, como componente ligado a la memoria, también se encuentra permeada en su totalidad por la tecnología; como sabemos, esta es utilizada indiscriminadamente para comunicar y controlar, entretener y satisfacer, aprehender y manipular, crear y destruir, por lo tanto podemos inquirir que las imágenes al igual que la tecnología, tanto para bien como para mal, llevan adelante la evolución.

Ya sea de manera escandalosa o silenciosa (a veces muda), en grande o mínima escala (a veces al extremo diminuta), el

arte, es una intervención y una toma de postura en la sociedad. Hacer visible lo que sucede en el sistema y sus imágenes, es, al igual que renunciar a él y a ellas, una forma de actuar. Dicho lo anterior, no queda más que dedicar estas imágenes, montajes y palabras a la memoria de todos los fantasmas que transmutan y se hacen presentes en cada mirada, a todo lo que perdí y a todo lo que olvidé; que esta investigación y que este juego les recuerde que: “Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre.”⁴⁴

Fuentes de información

- Agudelo, G. Beyoda, V. Restrepo, A. *Método heurístico en la resolución de problemas matemáticos*. Colombia, Universidad Tecnológica de Pereira, 2008.
- Baudrillard, Jean. *El crimen perfecto*. España, Anagrama, 2009.
- Barthes, Roland. *La cámara lucida: notas sobre la fotografía*. España, Paidós, 2009.
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de eros*. España, Tusquets editores, 2013.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Argentina, Katz, 2007.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México, Itaca, 2004.
- Beuchot, Mauricio. *Heurística y hermenéutica*. México, UNAM, 1999.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. España, Alianza Editorial, 2012.
- Breyer, Gastón. *Heurística del diseño*. Argentina, Fadu, 2007.
- Buchloh, B.H, Chevrier, J.F, Zweite, A, Rochlitz, R. *Fotografía y Pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*. España, Museu d' Art Contemporani de Barcelona, 1999.
- Byung-Chul Han. *Psicopolítica*. España, Herder, 2014.
- Carreri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica artística*. España, Gustavo Gili. 2017.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. México, Serieive, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. España, Antonio Machado Libros, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. España, Abada Editores, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *La exposición como máquina de guerra*. España, Minerva. Revista de Círculo de Bellas Artes, No. 16, 2011.

- Didi-Huberman, Georges. *Sublevaciones*. México, RM, 2018.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España, Pre-Textos, 2004.
- Echeverría Bolívar, Lizarazo Diego. *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*. México, Siglo XXI Editores, 2007.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf o la crónica de un instante*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Ferrando, Bartolomé. *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en el arte*. España, Árdora, 2012.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Tomo I A-K. Argentina, Editorial Sudamericana, 1964.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas, 1990.
- Foucault, Michel. *Arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 2010.
- Gombrich, Ernst. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. España, Alianza Forma, 1992.
- Gorel, Sandra y Curtis, Adam. *HyperNormalisation*. Inglaterra, BBC, 2016.
- Granés, Carlos. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. México, Taurus, 2011.
- Groys, Boris. "Multiple Authorship", en: Barbara Vanderlinden y Elena Filipovic (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*. Estados Unidos, MIT Press, 2006.
- Guasch, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. España, Akal, 2011.
- Leclercq, René. *Historia de la heurística*. México, UNAM, 1988.
- Lizarazo, Diego. *Tres piezas heurísticas sobre comunicación e imagen*. México, Acto ediciones, 2011.
- Mirzoeff, Nicholas. *An introduction to visual culture*, Inglaterra, Routledge, 1990.
- Osorio, Rodolfo. *Diálogo entre la fotografía y el arte*. Argentina, Revista Argentina de Humanidades y Ciencias Sociales. Sociedad Argentina de Información, 2015.

- Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*. España, Acantilado, 2017.
- Podro, Michael. *Los historiadores del arte críticos*. España, Antonio Machado Libros, 2001.
- Richter, Gerhard. *Atlas*. Estados Unidos, D.A.P., 2006.
- Ritchin, Fred. *Después de la fotografía*. México, Serieve, 2010.
- Rouillé, André. *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. México, Herder, 2017.
- Silvana Vargas, Mariela. "La vida después de la vida. El concepto de "Nachleben" en Benjamin y Warburg." *Thémata. Revista de filosofía*. No.49. España, Universidad de Sevilla, 2014.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. España, Debolsillo, 2014.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Argentina, Caja negra editora, 2014.
- Tartás Ruiz, Cristina, Guridi García, Rafael. *Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne*. España, EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica, No. 21, 2013.
- Velasco Gómez, Ambrosio. *El concepto de Heurística en las ciencias y las humanidades*. México, Siglo XXI, 2000.
- Verhagen, Marcus. *Flows and Counterflows. Globalization in Contemporary Art*. Alemania, Sternberg Press, 2017.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. España, Anagrama, 1988.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne/Aby Warburg*. España, Akal, 2010.
- Zaid, Gabriel. *¿Qué es la heurística?* México, En Letras libres, 2013. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/heuristica/> // (Recuperado el 21 Julio 2016).
- Zavala, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2006.
- Zizek, Slavoj. *Acontecimiento*. México, Sexto Piso, 2014.

Anexo

Como parte de las actividades hechas en el posgrado, algunas de las obras producidas en este proyecto formaron parte de la exposición: *El estatuto de la imagen. Muestra de proyectos de investigación en fotografía y estudios de la imagen*, organizada por la red de investigación en imagen fotográfica: Indexical.

La exposición llevada a cabo en el Laboratorio de Experimentación de la Unidad de Posgrado, en octubre de 2018, reunió obras y ejercicios visuales de los proyectos de Ivonne Gómez, Cristian Martin y Sofía de la Cueva, paralelamente se realizaron una serie de conversatorios en torno a los proyectos de maestría, entre los cuales participé junto a mi tutor el Dr. Marco Antonio Albarrán y mi sinodal el Dr. Eduardo Acosta.

En las siguientes páginas se presenta el registro fotográfico de la exposición.





