

*Para verte mejor América Latina y Atlas Mnemosyne.*

## DOS PROYECTOS EN TORNO AL MONTAJE DE IMAGINARIOS A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA

**Bárbara Muñoz**

### RESUMEN

La propuesta de esta investigación consiste en establecer una relación crítica y comparativa de dos programas filosófico-estéticos, alejados tanto en su naturaleza temática como en su momento de aparición pero que, sin embargo, coinciden en la exhibición de sus lenguajes y procedimientos, en la articulación de correspondencias y contrastes entre imágenes y sentidos. Por un lado, en *Para verte mejor América Latina* (1972), obra con textos de Edmundo Desnoes (1930) y con fotografías de Paolo Gasparini (1934), se reconstruye la iconografía visual del continente latinoamericano a partir de la clasificación de imágenes sobre las contradicciones de los procesos sociales de nuestra América. Así pues, la elaboración de un discurso dialógico y documental entre palabra e imagen, y la distribución de las escenas fotografiadas en calles de distintas ciudades de la Región, describen la complejidad histórica de las sociedades latinoamericanas. Por otro, *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), de Aby Warburg (1866-1929), configura un dispositivo visual sobre la migración de las imágenes, un espacio sinóptico donde se encuentran, a través del juego combinatorio de temporalidades heterogéneas, reproducciones de imágenes de distinto orden: obras de arte, recortes de prensa, documentos de archivo. En sus láminas se trama otro modo de pensar la historia de la imagen según contigüidades polivalentes entre las representaciones de la *Pathosformeln* —fórmula emotiva vinculada a las latencias y polaridades trágicas de los imaginarios visuales europeos—. Desde una postura inaugural, y en presencia de las singularidades entre ambos proyectos, asistimos a un estallido radical al interior de la estética exclusivamente formalista e historicista del arte. Ahora bien, ¿cómo pensar las intermediaciones entre la imagen en movimiento y la técnica indiciaria del montaje fotográfico dentro de una política de la transmisibilidad de la memoria? ¿Cuáles son los potenciales entrecruzamientos entre estas propuestas antropológicas sobre la producción de las imágenes de la cultura que cuestionan el paradigma moderno occidental? En fin, estos son algunos cuestionamientos sobre estos programas-archivos de las supervivencias y las mezclas simbólicas que abordaremos.

**Palabras claves:** montaje, imagen, archivo, memoria.

**ABSTRACT**

The proposal of this investigation consists in establishing a critical and comparative relation of two philosophical - aesthetic programs, separated both in thematic nature and moment of appearance. They coincide, nevertheless in the exhibition of their languages and procedures, in the correspondences and contrasts between images and senses. On the one hand, in *Para verte mejor América Latina* (1972), work with texts of Edmundo Desnoes (1930) and with photographs of Paolo Gasparini (1934), the visual iconography of the Latin-American continent is reconstructed, showing images of contradictions of the social processes of our America. In this way, the production of a dialogical and documentary speech between word and image, and the distribution of the scenes photographed in streets of different cities of the Region, describes the historical complexity of the Latin-American societies. On the other hand, *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), of Aby Warburg (1866-1929), forms a visual device on the migration of the images, a synoptic space where they find, across the combinatorial game of heterogeneous temporalities, reproductions of images of different order: works of art, press cuttings, archival documents. In his sheets another way of thinking the history of the image is planted, according to polyvalent contiguities between the representations of the *Pathosformeln* —emotive formula linked to the latencies and tragic polarities of the imaginary seeing from Europe—. From an inaugural position, and in presence of the singularities between both projects, we attend to a radical outbreak at the interior of the exclusively formalist and historicist art aesthetics. Now then, how should we think the intermediations between the image in motion and the indiciary technology of the photographic montage inside a politic of the transferability of the memory? Which are the potentials connections between these anthropologic proposals on the production of the images of the culture that question the modern western paradigm? Finally, this are some questions on these programs - archives of the survivals and the symbolic mixtures that we will approach.

**Keywords:** montage, image, archive, memory.

La obra del fotógrafo ítalo-venezolano Paolo Gasparini (1934) elabora un pensamiento en imágenes en el cual una foto sólo es posible si está en relación directa con otra. Su lógica visual abandona la lectura única de la imagen fotográfica al considerarla insuficiente, y propone la exhibición de vinculaciones a partir de los modos operatorios de la yuxtaposición y la compaginación. En la estética fotográfica de Gasparini, una foto se configura en la red articulada de tres o cuatro imágenes dentro de un mismo soporte, asunto que potencia la multiplicación de sentidos en el momento de su recepción. Su proyecto documental registra distintas realidades del contexto socio-cultural latinoamericano, por medio de una escritura visual, testimonial y política.

En los años cincuenta Gasparini llega a Venezuela influenciado por la filosofía de Benjamin, Gramsci y el neorrealismo italiano de postguerra. En un principio, se dedica a fotografiar la arquitectura modernista del país, participa en el movimiento de vanguardia *El techo de la Ballena*, y luego documenta la Revolución Cubana. Durante la década del setenta es contratado por la Unesco para recorrer América Latina y fotografiar su arquitectura, al tiempo que captura y acumula imágenes en las que se traduce la experiencia del malestar regional producto de los procesos modernizadores. De dicha experiencia surge el libro *Para verte mejor América Latina* (1972), obra que intercala sus fotografías con textos del escritor Edmundo Desnoes (1930), las que significaron una ruptura respecto al formato editorial, a la disposición narrativa de las imágenes y a la postura crítica contenida en las modalidades de su escritura. En el inicio del texto se plantean las interrogantes: «¿qué vemos?, ¿qué hay?, ¿qué pasa?», evocando así el carácter incisivo, intempestivo y contingente sobre el modo de mirar los acontecimientos. En el primer capítulo aparecen paisajes urbanos donde vallas y afiches publicitarios anuncian neumáticos, bebidas refrescantes y líneas aéreas. Aparecen niños e indígenas retratados en zonas periféricas, estacionamientos de automóviles, grandes edificaciones, desechos. No vemos una imagen solitaria sino la asociación abrupta entre varias, entre el cruce de sus fragmentos. No efectuamos el pasaje lineal de una foto a otra, sino que leemos la pluralidad de imágenes que se reproducen al interior de una composición: diseños de carteles, textos de graffitis, figuras pintadas. Los ángulos se extreman cuando el foco se aproxima tanto al rostro de un transeúnte como a la repetición sucesiva de ventanas de un edificio residencial. Una gramática de los opuestos funciona en la puesta en relación de fotos que expresan los desajustes sociales provocados por políticas económicas: una escena de represión policial se ubica al lado de la foto de alguien (posiblemente un turista) que graba con un aparato de video; la foto de una niña vendiendo periódicos aparece junto a la imagen de un hotel y autos de lujo; de una fachada pende un aviso anunciando el sueño de la casa propia mientras las ruinas de un hogar son amplificadas por el lente de Gasparini; un aviso en primer plano advierte sobre el cuidado del planeta Tierra mientras, detrás y al fondo, se extiende la pobreza de una población.

En la segunda sección Desnoes sentencia que América Latina es un campo de batalla en el que sobrevive una diversidad de sistemas visuales sobrepuestos. Señala, además, que es necesaria la incorporación de los productos de los medios de comunicación en la reflexión sobre las artes visuales, ante cuya crisis, es necesario «no mirar *hacia* el centro de la imagen visual, sino *desde* la imagen, *alrededor, frente, encima y debajo*» (Desnoes, 1972: 31). Mirada multidireccional y en movimiento, desplazándose desde dentro hacia fuera, por la superficie y el contorno de aquello que es observado. El escritor señala, también, que el fenómeno de mestizaje cultural en la colonia americana es producto de la explotación de la mano de obra indígena la cual, por ejemplo, al elaborar objetos artesanales, incorpora en el desarrollo de la técnica occidental representaciones provenientes de su cosmogonía (1972: 35).

Advierte que, paralelamente, *Para verte mejor América Latina*, reúne la imaginería latinoamericana, y nos habla del fracaso y quiebre de los proyectos Estados-nacionales, así como también de la producción, consumo y circulación de visualidades que configuran una dimensión inconsciente, una imagen psíquica de aquella experiencia irreductible al sujeto (1972: 56).

Ahora bien, notamos una contradicción en lo siguiente: mientras Desnoes, por un lado, enfatiza de este texto su imposibilidad de ser un proyecto acabado y unificado de los campos visuales de Nuestra América, por otro, estructura una clasificación sobre «las imágenes posibles del continente», dividiéndolas en siete categorías. La primera de ellas se refiere a las «Indígenas», la cual la conforman los sectores rurales (incluyendo, a su vez, la iconografía africana). Enseguida las «Católicas», representadas por las edificaciones religiosas y objetos de culto como cruces y estampitas. En la tercera categoría se ubican las imágenes «Nacionales», universo conformado por representaciones del poder, como banderas, monumentos oficiales, iconografía de billetes y monedas y fotografías de archivo de ceremonias políticas y manifestaciones populares. Bajo las «Del consumo», se agrupan las imágenes publicitarias promovidas por una estética seductora que simula y ofrece bienestar y felicidad. En el quinto lugar están las denominadas «Para las élites», que consisten en aquellas apropiaciones difundidas por las clases altas, cuyas imágenes son el producto del traspaso simbólico entre mercado y arte. Mientras que en el sexto están las «De la revolución», que apuntan al proyecto de integración socialista continental, las que en su mayoría —señala Desnoes— han perdido o van perdiendo espesor. Y, por último, las «De la familia», aquellas reproducciones fotográficas que vemos en casas y billeteras y aluden al núcleo familiar como vehículo donde se transmiten arquetipos e ideas de cambio. Una vez desglosado el entramado de este sistema, el escritor destaca que dichas constelaciones visuales coinciden, se superponen y se expresan simultáneamente. Más adelante —agrega que esta clasificación corresponde y es suscitada en la intermediación de nociones como clase social, nuevas relaciones de producción y usos individuales y sociales de las imágenes (1972: 154). Hacia el final de la obra, los autores exploran y exponen la apropiación política del repertorio visual cubano —consignas de graffittis, afiches de líderes y cuadros de la vida cotidiana—, registro a través del cual se transfieren los principios matrices que orientan el entusiasmo convulso del período comprendido entre finales de la década del sesenta y principios del setenta.

El cruce de filiaciones entre nuestro texto y *La expresión americana* (1957), de José Lezama Lima, nos permite esbozar una suerte de *cartografía de programas familiares precedentes*. En este ensayo literario, el cubano define el arte como la confluencia de tradiciones, a la vez que concibe al sujeto americano desde la construcción histórica e imaginaria de los relatos fundacionales, entre los que destaca el período prehispánico, el barroco americano del siglo XVII, las figuras románticas e independentistas, y las posteriores vanguardias artísticas del continente. Los lineamientos de la estética lezamiana no consisten en una interpretación reductora

de la identidad, sino, por el contrario, en un pensamiento en torno a los procesos de transculturación entendidos como mezcla, interrupciones y montajes de temporalidades. Lezama revela que, desde la conquista, la imagen operó como «un resguardo mágico y una seguridad en la elección, pues la imagen reorganiza y aún las culturas aun después de su extinción. La imagen —agrega— nos protege de la mortal oscuridad que nos podría destruir antes de tiempo». En este sentido, el escritor cubano entiende la imagen como pliegue que acoge, como lugar de supervivencia donde se hace manifiesta la identidad americana por medio de dos procedimientos: la incorporación y la diferenciación.

Dentro de esta tradición sobre el discurso americanista, a finales del siglo XIX, José Martí, en *Nuestra América* (1891), sienta las bases para la comprensión de lo que vendría a significar el devenir de los procesos transculturadores de la modernidad durante el siglo XX. La conformación de la identidad se compone del diálogo, tenso y conflictivo, de lo occidental y lo tradicional, de lo propio y lo ajeno, del influjo y la resistencia local. De esta manera, el proyecto martiano de modernidad apunta a la creación de una cultura de lo propio desde la diferencia, la singularidad, la originalidad y la heterogeneidad en oposición a la reproducción ciega de modelos europeos. Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, advierte, en este sentido, que el ensayo del prócer cubano surge en el momento en que empiezan a circular representaciones del continente como un conglomerado disperso de fragmentos y códigos que es necesario rearmar. América Latina vista como un cuerpo enfermo, la de un sujeto herido y descompuesto por el progreso civilizador que anuncia la desaparición de las culturas tradicionales en el régimen de las representaciones. Según Ramos, *Nuestra América* propone la incorporación dinámica e integradora de los sujetos e imaginarios americanos dentro del proyecto del ser nacional (Ramos, 2003: 298).

Así pues, hemos evocado, puntual y brevemente, el juicio de Martí y Lezama en la atmósfera crítica de aquello que es abordado visualmente por Gasparini y Desnoes, no tanto como herencias y traspasos directos de un pensamiento a otro sino más bien como cuestionamiento de nuestra complejidad histórica. *Para verte mejor América Latina*, al tiempo de estar en consonancia con esta óptica americanista, instaura, a través de la experimentación y composición de los materiales visuales, otro modo de significar fotográficamente relaciones entre imágenes en contrapunto, en compañía, entre cuadros desprovistos de una afección formalista que no persigue el instante privilegiado, sino la esquina desapercibida, la calle cotidiana, la primera impresión sobre personas, objetos, situaciones.

Dentro de la lectura comparativa de proximidades y diferencias que proponemos entre estos dos programas, leamos lo que dice el fotógrafo Gasparini en una entrevista, a propósito de sus trabajos más recientes:

Durante los recorridos de un lado a otro por la ciudad, en camión, en metro, más que a pie, vamos acumulando un montón de imágenes rotas —rotas porque, de por sí son reflejo de las ruinas presentes en esta tierra desolada

(...)— en este menester de ir armando, ensamblando, formando secuencias para fotomurales y audiovisuales, he querido experimentar, una vez más, la posibilidad de que las imágenes puedan expresarse en varias direcciones y con más de un significado. Un montón de acontecimientos que trasladados al ‘tejido’ del cuerpo urbano, se refleja en imágenes que transpiran bilis y sangre en cada esquina, en cada rostro con el que nos topamos, chocamos, y eventualmente, fotografiamos (Chacón, 2008: 50).

En su reciente libro, Adriana Valdés estudia algunas zonas de contacto entre Walter Benjamin (1892-1940) y Aby Warburg (1866-1929). Su investigación compara distintas instancias, siendo una de ellas el contraste entre el ángel benjaminiano —entendido éste como figura rígida, reposada y desprovista de fuerza expresiva—, y la ninfa en Warburg, aquel personaje que irrumpe en la escena de la pintura renacentista y disloca su sentido a través de la coreografía emotiva del cuerpo en movimiento. La crítica señala que ha llegado el momento de legibilidad entre estos filósofos, quienes entienden las imágenes como fractura temporal y suspensión del sentido; como generadoras de pensamiento, y no como mera ilustración (Valdés, 2012: 27). A su vez, trama otro punto de correspondencias entre las nociones de supervivencia de la imagen e imagen dialéctica a partir de la comparación de la *Obra de los pasajes* y el *Atlas Mnemosyne*. En la primera, Benjamin aborda los fenómenos del devenir urbano europeo del siglo XIX a partir de un pensamiento ‘imagístico’, conformado en el encuentro de la escritura pasada con el presente. Mientras que en el *Atlas* de Warburg son las reproducciones fotográficas las que construyen un lenguaje inédito para exhibir argumentos a través del agrupamiento analítico de las imágenes. El montaje es la técnica que diagrama la colección de huellas y residuos, la acumulación de los archivos personales de los autores. Subraya Valdés que mirar estos archivos vueltos artefactos resulta, dice, «una experiencia de lo fragmentario, de lo roto, de lo discontinuo» (2012: 40).

Ahora bien, sería preciso tensionar y conectar aquellas imágenes rotas sobre lo ruinoso que acumula en las ciudades Gasparini con la experiencia fracturada que supone la recepción del archivo en Warburg. Aunque se trata de dispositivos visuales con motivaciones y repercusiones distintas, la indagación y creación visual descrita por el fotógrafo, en cuanto ensamblaje de imágenes astilladas y retazos de la realidad, se emparentan aquí con la anulación del *continuum* propio de los relatos totalizadores y los discursos secuenciales e historicistas, en oposición a la lectura del minúsculo reino del detalle y la materia que opera en la reflexión warburguiana.

Un afiche publicitando a una compañía de navegación, otro con papel sánico, obras de arte, manuscritos antiguos, calendarios astrológicos, recortes de prensa y códices, mapas que describen la relación cósmica, terrestre y genealógica del hombre, relieves, fachadas, copas, medallas, juegos de ajedrez, sellos de correos, etc., son algunos de los objetos que ingresan al *Atlas Mnemosyne*. La producción de éstos se reorganiza en la superficie de setenta y nueve paneles de tela negra según

constelaciones de sentido tales como los movimientos de la gestualidad, el tema de la ninfa, el *pathos* de la destrucción y el sufrimiento, la ascensión y la caída, la relación entre Estado y religión, la penetración de la Antigüedad en el arte del tapiz, escultura y pintura renacentistas, la orientalización de las imágenes, las representaciones mitológicas. Originalmente, las reproducciones fotográficas no se encontraban rígidamente fijadas sobre los lienzos sino que pendían de pinzas que permitían una potencial modificación; ubicaciones de las imágenes según las variaciones conceptuales que fueran surgiendo. De este modo, las formas operatorias de este artefacto visual, diseñado durante el período de entreguerras, que va de 1924 hasta 1929, son la descomposición y la recomposición de imágenes según correspondencias y fricciones entre los contornos de sus formas, los contrastes de sentidos y tamaños, las afinidades pulsionales y afectivas.

Con el desarrollo del modo de producción capitalista, y la incorporación de la técnica a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se inaugura un nuevo uso de las imágenes relacionadas a la indiscutible objetividad del referente. En 1895, Charles Peirce, al clasificar los signos en iconos, indicios y símbolos, da cuenta de que los indicios están en conexión con el objeto físico al que remiten, subrayando su carácter material y singular. La fotografía es, entonces, un signo indicial debido a la correspondencia entre el signo y el hecho (Collingwood-Selby, 2012: 197). En este sentido, resulta pertinente la formulación planteada por José Emilio Burucúa para quien *Mnemosyne* podría pensarse como un paradigma del método indiciario en cuanto exploración y detección de huellas, trazos y rasgos en las formas visuales de los documentos estudiados (Burucúa, 2007: 130). Se trata del rastreo, no de esencias o totalidades, sino de particularidades y síntomas, del tiempo que desaparece y reaparece sobre las formas. ¿Cómo circulan los elementos pertenecientes a distintos contextos históricos? ¿Qué es lo que se intercambia en las migraciones que van del Norte al Sur de Europa, de Asia hacia Occidente, y viceversa? ¿Qué aspectos de la Antigüedad se transfiguran y perduran en la Edad Media y Moderna? Son algunos de los ejes constitutivos que dirigen este pensamiento. Emerge, así, la siguiente paradoja: ¿cómo es que se funda un pensamiento sobre la fragilidad y lo intempestivo de las supervivencias?, ¿en qué sentido podemos hablar de un programa de las imágenes si éstas evocan, en su repetición irregular, una dimensión espectral que las anima? Recuerda Didi-Huberman que el término «supervivencia» —*survival*—, heredado por Warburg de la antropología anglosajona, es utilizado por el etnólogo Edward Tylor para argumentar que la permanencia de la cultura se halla en lo minúsculo y superfluo, en las improntas del inconsciente y lo impensado, en las vinculaciones entre historia y antropología (Didi-Huberman, 2009: 46). De este modo, las disciplinas de las Ciencias Humanas, al atender a los alcances significativos del detalle en expresiones culturales, sociales y artísticas, anticipan una interpretación simbólica de las imágenes y una crítica radical respecto a las perspectivas positivistas del saber decimonónico.

Para Gertrud Bing, historiadora del arte y directora del Instituto Warburg de Londres, la recuperación de objetos y materiales, la incorporación de documentos de poco valor, de los desechos de la historia, conforman una nueva ciencia de la cultura. Warburg señala que el trabajo con los vestigios, con «los documentos de archivo descifrados», consiste en «restituir timbres de voz inaudibles» (Ginzburg, 2000: 51), es decir, en percibir voces y tonalidades ausentes que regresan y resuenan en formas visuales o diarios del *Quattrocento*. Pues bien, esta noción de «nueva ciencia de la cultura» es retomada por Giorgio Agamben al denominarla «ciencia sin nombre», cuyo objeto de estudio no es la obra de arte sino la imagen, desplazamiento que, según el filósofo italiano, expulsa la investigación y método warburguianos «fuera de los confines de la estética» (Agamben, 2007: 162). La mirada antropológica de esta nueva disciplina implica la ampliación y desborde de los límites de la historia del arte tradicional. Para Agamben, Warburg entiende la imagen como un órgano de la memoria social, como una realidad histórica transmitida culturalmente. Este proyecto sobre los traslados de la memoria visual es descrita por Warburg como «una historia de fantasmas para personas verdaderamente adultas». Museo y sistema de la memoria éste que varios autores han asociado, como referente antiguo, al *Teatro de la Memoria*, del pensador italiano del siglo XVI, Giulio Camillo (1480-1544), cuyo dispositivo mnemotécnico estructura relaciones entre estadios de conceptos y reúne todos los fenómenos inteligibles expresados en palabras. Edificio de madera, dividido en siete gradas orientadas según los dioses planetarios y mitológicos, que representaba un sistema orgánico y ordenado sobre ciencia y arte, sobre cosas e imágenes compartimentadas en cofres y cajones, y en donde la mirada del espectador, ubicado en el centro del escenario, abarcaba la complejidad de la obra, es decir, la totalidad del universo.

*Atlas*, según la mitología griega, soportaba el peso de la bóveda celeste sobre sus hombros. *Mnemosyne*, madre de las musas, es la personificación de la memoria y nombre de un río del Hades del que bebían las almas de los muertos para recordar sus vidas anteriores. Lo contrario sucedía con el Lete, río cuyas aguas estaban asociadas al olvido. Como sabemos, el atlas de imágenes es un género científico surgido en el siglo XVIII que, por medio de láminas y cartografías, ilustra un ordenamiento gráfico sobre geografía, historia y medicina. Ahora bien, en relación con diversas obras surgidas en el siglo XX bajo esta suerte de irradiación enciclopédica, es pertinente señalar los lugares de encuentro que entre el atlas y el archivo se despliegan.

Domingo Hernández Sánchez ha revisado las conexiones existentes entre distintas representaciones que configuran una estética del archivo sobre la idea de Europa. Los atlas que estudia, procedentes de distintas décadas, anulan las distancias entre arte de élite y cultura de masas, al plantear sistemas desjerarquizados en torno a la memoria y a la vinculación entre obras y documentos. Por un lado, el crítico español distingue el proyecto warburguiano en la década del veinte, por otro, el *Atlas de fotografías y bocetos*, de Gerard Richter, el cual, desde los años sesenta hasta la actualidad, contiene una serie de 783 paneles donde expone fotografías familiares,

reproducciones de sus obras pictóricas, fragmentos de prensa y publicidad, fotos de campos de concentración, etc. Para Hernández, ambos trabajos exhiben la desubjetivación y la descentralización del sujeto creador, resultado de la función organizadora del archivo. Ante la desmesura y el exceso del flujo de imágenes, la posición de autor sólo interviene en cuanto redistribuye y articula los materiales recolectados.

El rasgo constitutivo del archivo, aquel al que apunta Derrida, es su condición de apertura e imperfección, la impotencia de su propia clausura. Sobre él se proyecta una suerte de potencial infinitud, de cierre imposible. Desde el psicoanálisis freudiano, el filósofo aborda el tema del archivo como impresión del aparato psíquico, señalando que no puede existir archivo sin una lógica de la repetición, esto es, sin la noción de un soporte que contenga el afuera, la exterioridad (Derrida, 1997: 19). Entonces, el trazo o el registro de lo privado se desplaza hacia el dominio de lo público. La noción de archivo acoge la idea, así, de la pulsión de muerte como violencia y borradura de la huella. No sólo separa y divide; a su vez, reúne y consigna bajo cierta clasificación y jerarquización. Tampoco el archivo se relaciona, exclusivamente, con el pasado de la tradición: concentra la idea del porvenir y de la promesa. Nos interesa, además, aquello que comenta Derrida al decir que el momento propiamente del archivo no consiste en la espontaneidad de la memoria sino, por el contrario, en su prótesis, en los dispositivos técnicos de archivación, en la reproducción del soporte que guarda y copia la inscripción. De este modo, podemos pensar el *Atlas Mnemosyne* como la exhibición de un espacio de trabajo sobre la experiencia y el experimento, como la extensión de un archivo privado en el que, en un mismo momento, se manifiesta y observa la multiplicidad encadenada de la *Pathosformel*, fórmula expresiva de la corporización del síntoma; rasgo rechazado que emerge en las formas visuales a través de las polaridades trágicas y dionisiacas. Asunto que estudia Warburg, por ejemplo, en la polivalencia emotiva del Laoconte, de Orfeo y de las Ménades, en la gestualidad pática de los personajes en Boticelli, Durero, Ghirlandaio, Rembrandt, en las representaciones sobre anatomía, fortuna, rapto y triunfo, en las ilustraciones mitográficas y caricaturescas.

En este sentido, recordemos, además, lo que significó la Biblioteca o Instituto Warburg como sistema de pensamiento que, según Cassirer, no era sólo una acumulación de libros; cuanto antes mejor: constituía una colección de problemas (Settis, 2010: 31). Aquí los tomos se organizaban según la vecindad de conflictos afines, y no por la separación disciplinaria. Salvatore Settis, al describir la biblioteca, advierte la correspondencia que se establece entre la arquitectura del edificio y el itinerario mental en el que se organizan los libros. Se trata, pues, de dos recorridos que realiza el lector: el del espacio físico en que están distribuidos los tomos y el que atañe a la contigüidad de los problemas del historiador de la imagen quien concebía su biblioteca como un lugar psíquico para la historia de la cultura que reunía, a partir de la oscilación pendular entre concepción mítica y científica, las expresiones e influencias de la Antigüedad en la cuenca del Mediterráneo. Settis destaca la estructura de los cuatro pisos del lugar como correlato de las inquietudes personales e

investigativas de su fundador. En el primer piso se encontraba la sección destinada a antropología, magia y religión; en el segundo permanecían los tomos sobre lengua y literatura; en el tercero las artes iconográficas, y en la cuarta y última sección, la vida política, la historia y la sociología. En el transcurso de las modificaciones de la Biblioteca, originalmente establecida en Hamburgo y luego trasladada a Londres a raíz de la ascensión del nazismo, estas matrices orientadoras irán variando. Sin embargo, la clasificación de sus preocupaciones prácticas y teóricas persisten según sus categorías rectoras: Orientación, Palabra, Imagen y Acción.

Que el montaje no pertenece sólo a la articulación de imágenes dispersas sino también y, que obedece, simultáneamente, a una concepción sobre los montajes temporales que ocurren al interior de la imagen y del pensamiento, es decir, a los cortes, movimientos, discontinuidades e intrincamientos propios del tiempo que discurre en los objetos cotidianos y artísticos, liberados por la reproducción fotográfica, es una idea de Didi-Huberman que dilata el horizonte de comprensión sobre los procedimientos del *Atlas*. A su vez, el autor destaca el sentido pictórico, como realización sobre los soportes de cuadros con fotos y viceversa, y el sentido combinatorio, como efecto serial producido entre el salto de una imagen o lámina a otra. Esta última noción se refiere a lo que Warburg denomina «iconología del intervalo», la cual consiste en los pliegues de apertura o vacío donde el sentido se origina, en los espacios intermedios, intersticiales; el entre-lugar donde rítmicamente leemos y percibimos otro modo de relación entre imágenes.

Varios críticos cuestionan en qué medida *Mnemosyne* es un objeto de vanguardia y coinciden en que lo es porque piensa el pasado como quiebre y fisura, no como sucesión lineal, y esto cuando Warburg no menciona en sus escritos a las vanguardias artísticas. Lejanas, y no directas alianzas, son evocadas por el análisis realizado por Benjamin Buchloh, quien distingue una correspondencia entre la estética del montaje del *collage* y los principios alegóricos tales como la apropiación y anulación de sentidos, la incorporación de objetos devaluados, la modificación en la recepción y el desalojo del espíritu burgués, asuntos éstos que rondan el pensamiento que acá nos ocupa. A propósito de la emancipación del objeto de arte por medio de la reproducción fotográfica, resulta inevitable recordar aquella idea de André Malraux según la cual «la historia del arte es la *historia de lo que es fotografiable*» (Malraux, 1956: 28). Por otro lado, la concepción del entre-lugar se vincula con la teoría del montaje cinematográfico de Deleuze, para quien el intervalo constituye la duración que acontece entre dos objetos, entre dos cortes móviles. El movimiento, imposible de segmentar, se diferencia de la reducción a la que sí puede ser sometido el espacio. El montaje, entonces, es la composición y reproducción de imágenes-movimiento que expresa el pasaje de una cualidad a otra a través de la confrontación e interposición entre imágenes-acción, imágenes-percepción e imágenes-afección. Idea que elabora Deleuze a partir del montaje de atracciones de Eisenstein, quien asocia lo orgánico con los instantes de crisis de lo patético.

A estas alturas pareciera que hemos olvidado el entramado de fotos y textos de *Para verte mejor América Latina* de Gasparini y Desnoes. Sin embargo, nos ha acompañado en el transcurso de esta exposición que pretende destacar, finalmente, los lugares de encuentro y distanciamiento entre estas dos obras, e interpretar, así, la pertinencia y dirección de sus alcances y repercusiones en conjunto.

En el proyecto documental *Para verte mejor América Latina* se aprecia una postura ideológica a través de las ideas que, en ciertos casos, ilustran y condicionan las tres o cuatro imágenes de Gasparini sobre la página, en cambio, el *Atlas*, al que accedemos bajo el diseño de un libro-museo de imágenes acompañado de ensayos especializados y textos de su autor, es concebido como obra física y lugar concreto de experimentación teórica, el cual llega a congregar hasta veintisiete copias sobre una lámina, y cuyo anclaje de sentido está determinado por la breve descripción del título. De un lado, *Mnemosyne*, al tratarse de una obra inacabada, deja instalada la imposibilidad de su término, de otro, la problemática expuesta en el desarrollo de la escritura de Desnoes sugiere un programa político-social como solución final a los conflictos que padece el acontecer latinoamericano, ligados éstos a los procesos modernizadores, a los estragos del modelo capitalista, las dictaduras, etc.

Mientras el libro latinoamericano consiste en la muestra de escenas dispersas y recientes de ciudades del continente, el europeo expone las superposiciones y estratos arqueológicos de la memoria. En este punto, vale la pena subrayar que el concepto de ciudad es alterado por la disolución de fronteras identitarias, debido a la gramática y coherencia interna de las fotografías que parecen producirse y hablar desde un mismo territorio. Algo parecido sucede con las migraciones y modulaciones de imágenes que circulan y reaparecen en la cultura occidental. Ambos programas coinciden en la aspiración de reconstruir y restituir los imaginarios continentales, presentes y pasados, a los cuales aluden por medio de polivalencias, particularidades y discontinuidades. En ciertos casos, recurren al recorte de un segmento de la imagen para ampliar y acentuar algún detalle. Advertimos otro punto de encuentro en la disolución de bordes disciplinarios y en la integración del arte y la cultura de masas dentro de la reflexión sobre lo visual. A este respecto, hemos revisado la naturaleza diversa de los objetos reproducidos que, por su valor expresivo, aparecen tanto en las láminas como al interior de las tomas fotográficas. Del mismo modo, la narración visual no obedece a un orden cronológico de los acontecimientos sino a la intermediación dialéctica de imágenes que, como acto fotográfico y técnica de reproducción, conforma la sintaxis de sus lenguajes.

Por último, la producción o estallido del sentido es el resultado de una experiencia de lo fragmentario por tratarse de trabajos que surgen en contextos de crisis, de tránsitos, de cambios de paradigmas histórico-estéticos, de mutaciones de mentalidad. Es evidente que, en mayor medida, la intensificación en torno a lo traumático está contenida en *Mnemosyne* a raíz del episodio psicótico que lleva a Aby Warburg a permanecer varios años en una clínica suiza. En todo caso, estos nuevos modelos epistemológicos, cada uno a través de registros, soportes y métodos

propios, intentan restituir cierto orden a la experiencia de la dispersión, arraigar el conglomerado de materiales visuales a través de un pensamiento en imágenes que inaugura, en la década del veinte y de los setenta, respectivamente, modos inéditos de percibir y conocer.

Queda pendiente la tarea de tramar diálogos, lazos y rupturas críticas respecto a la tradición y al arte contemporáneo; de pensar, en definitiva, los entrecruzamientos posibles del estatuto de los dispositivos y aparatos visuales, de las declinaciones del montaje moderno, de la dimensión organizativa del archivo en nuestra época digital respecto a las configuraciones memorativas del sujeto, etc.

## Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2007): "Aby Warburg y la ciencia sin nombre", en *La potencia del pensamiento*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.
- BAUZA, Alejandro (2012): *El Atlas de Gerhard Richter*. [En línea]:<[http://globalartarchive.com/wp-content/uploads/2012/02/Alejandro-Bauza\\_El-Atlas-de-Gerhard-Richter.pdf](http://globalartarchive.com/wp-content/uploads/2012/02/Alejandro-Bauza_El-Atlas-de-Gerhard-Richter.pdf)>.
- BUCHLOH, Benjamin (2012): *Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo*. [En línea]:<<http://es.scribd.com/doc/91508016/Procedimientos-alegoricos-Apropiacion-y-montaje-en-el-arte-contemporaneo-Benjamin-Buchloh>>.
- BURUCÚA, José Emilio (2007): *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- CHACÓN, Yolimar (2008): *Fotografía. Paolo Gasparini 1993*. Colección Premios Nacionales de Cultura. Editorial El perro y la rana. Caracas.
- CHANDÍA, Marco (2012): "Martí: nación, sujeto e identidad. En una relectura de "Nuestra América" (en evaluación Revista Universum, Universidad de Talca, 2012).
- COLLINGWOOD-SELBY, Elizabeth (2012): *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Metales pesados. Santiago de Chile.
- DELEUZE, Gilles (2012): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós. Barcelona.
- DERRIDA, Jacques (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta. Valladolid.

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores. Madrid.
- FIGARELLA, Mariana (2005): *La fotografía revisada*. Fundación Centro Nacional de la Fotografía en Venezuela. Caracas.
- FRANCES, Yates (2005): “La memoria renacentista: el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo”, en *El arte de la memoria*. Ediciones Siruela. Madrid.
- GASPARINI, Paolo y DESNOES Edmundo (1972): *Para verte mejor América Latina*. Siglo XXI Editores. México.
- GINZBURG, Carlo (2000): “De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método”, en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Gedisa. Barcelona, 2000.
- GUASH, Anna Maria (2011): *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal. Madrid.
- HERNÁNDEZ Sánchez, Domingo (2002): “La idea de Europa en la estética del archivo”, en *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Universidad de Salamanca. Salamanca.
- LEZAMA Lima, José (1993): *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica. México.
- LIENHARD, Martín (1996): “De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras”, en *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Asociación Internacional de peruanistas. Philadelphia, 1996.
- MALRAUX, André (1956): “El museo imaginario”, en *Las voces del silencio: visión del arte*. Editorial Emecé. Buenos Aires.
- MARTÍ, José (2002): “Nuestra América”, en *Obras escogidas en tres tomos. TOMO II. Ciencias sociales*. La Habana, 480-487.
- RAMOS, Julio (2003): *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica. México.
- SETTIS, Salvatore (2010): *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*. Ediciones de La Central. Barcelona.
- VALDÉS, Adriana (2012): *De ángeles y Ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*. Orjikh Editores. Santiago de Chile.
- YVARS, José Francisco (2010): *Imágenes cifradas: la biblioteca magnética de Aby Warburg*. Editorial Elba.
- VEGA, Brenda (2012): *Principios estéticos de la identidad: Lezama y La expresión americana*. [En línea]:<<http://revistacoatepec.uaemex.mx/index.php/contribuciones/article/view/215>>.

WARBURG, Aby (2010): *Atlas Mnemosyne*. Akal. Madrid.

(2004): *El ritual de la serpiente*. Sexto Piso editorial. México, 2004.

(2005): *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza Editorial. Madrid.