



INCONSCIENTE FOTOGRÁFICO
E INTERSUBJETIVIDAD DIGITAL
PROPUESTA ARTÍSTICA PARA
DESACELERAR EL TIEMPO
Y RECUPERAR LA MIRADA

TESIS DOCTORAL



Presentada por:

Jorge Luis Osiris Fernández Arias

Directores:

Dr. Giménez Morell Roberto Vicente

Dr. Martínez Barragán Carlos

Valencia, España

Diciembre, 2021



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Programa de Doctorado: Arte, Producción e Investigación



TESIS DOCTORAL

**INCONSCIENTE FOTOGRÁFICO E INTERSUBJETIVIDAD DIGITAL.
PROPUESTA ARTÍSTICA PARA DESACELERAR EL TIEMPO Y RECUPERAR LA MIRADA**

Presentada por

FERNÁNDEZ ARIAS JORGE LUIS OSIRIS

Directores

Dr. Giménez Morell Roberto Vicente

Dr. Martínez Barragán Carlos

Valencia, España

Diciembre, 2021

A mi primo Daniel y su madre Sandra por permitirme hablar de su memoria

A mi mamá y mi hermana, por todo lo que puedo nombrar

A mi papá, por esa presencia que aún tiene en las pocas fotografías donde aparecemos juntos

A mis colegas y amigos Francisco, Pedro, Álvaro, Daril, Hartwig, Brambila, Bogarín, Manuel, Ángel, Canek, Ingrid, Yopez, Irving, Javier y Liz, por unas veces guiarme y otras aguantarme

A Mara, Marianne y Vera, por abrirme un mundo

A Miguel Angel y Javier, por su generosidad

A Sámano y Cirilo, por darme una plataforma

A mis tutores, Roberto y Carlos, por su infinita paciencia y guía para aclarar mis ideas.

El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos.

El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por
espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante,
hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que
la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz
(Warburg, 2010, p. 66)

Título del proyecto

Inconsciente fotográfico e intersubjetividad digital. Propuesta artística para desacelerar el tiempo y recuperar la mirada.

Resumen

Con base en los conceptos de *Pathosformel*, inconsciente fotográfico y e-imagen, y por medio de una propuesta artística, este proyecto de investigación cuestiona qué efectos ejerce el inconsciente fotográfico sobre la manera de fotografiar, cómo esto se ha potencializado con las redes sociales y sus consecuencias o efectos en la construcción de la subjetividad. Al final, se muestra cómo las fotografías personales en redes sociales están basadas en esquemas predeterminados de representación, por lo que los usuarios sólo efectúan variaciones inconscientes sobre estructuras predeterminadas de representación. Así mismo, se reflexiona sobre los efectos de las redes sociales en nuestra sensibilidad hacia las fotografías. El resultado de la investigación es un cuerpo de obra que parte de la estética antivisual para proponer estrategias para recuperar la mirada y desacelerar el tiempo. La propuesta teórica es discutir cómo la e-imagen ha sido el catalizador y propagador de los efectos escópicos del inconsciente fotográfico. Contra la mirada contagiada y contra la ceguera parcial posterior a la catálisis escópica, este proyecto de investigación-creación plantea una revisión pormenorizada de la circulación y transmisión de fotografías en las redes sociales, para terminar con la presentación de un proyecto personal de producción artística, el cual parte del concepto de antivisualidad y de estrategias artísticas derivadas del arte contemporáneo post- internet.

El comportamiento fotográfico revela la índole esencial de las respuestas gestuales y expresivas ante situaciones sociales, eventos familiares, etc. un determinado posicionamiento fotográfico ante la cámara, una manera determina de posar ante ella mediante fórmulas que garantizan la empatía estética

y su adecuación a las condiciones materiales de producción del dispositivo fotográfico. Esto queda claramente diferenciado a través de tres aspectos taxonómicos:

Repetición-Variación. Aspecto visible a través de la revisión de diversos materiales. Aunque el significado está determinado histórico y culturalmente, al ser cada grupo quien atribuye determinados valores simbólicos, la permanencia de estas fórmulas expresivas en tanto sedimento o fósil anímico impreso en la psique social, es un indicador de cómo el cuerpo responde a determinadas fenómenos mediante un código preestablecido el cual está presente en la memoria genética.

Introspección. De manera paralela a la presencia de fobias fundacionales en la psique social, podemos ver fenómenos sociales o rituales sociales en la contemporaneidad, sujetos a la disposición de la cámara y a los cuales respondemos de maneras automatizada, siguiendo una especie de inconsciente fotográfico.

Anexión corporal. Las diversas adecuaciones o apropiaciones que cada quien hace de determinados valores expresivos hasta volverle expresión particular y posteriormente un hábito de representación simbólica singular atribuible a la subjetividad de un sujeto o grupo.

Palabras clave

Pathosformel. Inconsciente fotográfico. E-imagen. Régimen escópico. Post-fotografía. Antivisualidad.

Resum

Amb base en els conceptes de *Pathosformel, inconscient fotogràfic i i-imatge, i per mitjà d'una proposta artística, aquest projecte d'investigació qüestiona quins efectes exerceix l'inconscient fotogràfic sobre la manera de fotografiar, com això s'ha *potencializado amb les xarxes socials i les seues conseqüències o efectes en la construcció de la subjectivitat. Al final, es mostra com les fotografies personals en xarxes socials estan basades en esquemes predeterminats de representació, per la qual cosa els usuaris només efectuen variacions inconscients sobre estructures predeterminades de representació. Així mateix, es reflexiona sobre els efectes de les xarxes socials en la nostra sensibilitat cap a les fotografies. El resultat de la investigació és un cos d'obra que parteix de l'estètica antivisual per a proposar estratègies per a recuperar la mirada i desacelerar el temps. La proposta teòrica és discutir com la i-imatge ha sigut el catalitzador i propagador dels efectes *escòpicos de l'inconscient fotogràfic. Contra la mirada contagiada i contra la ceguesa parcial posterior a la catàlisi *escòpica, aquest projecte d'investigació-creació planteja una revisió detallada de la circulació i transmissió de fotografies en les xarxes socials, per a acabar amb la presentació d'un projecte personal de producció artística, el qual part del concepte d'antivisualitat i d'estratègies artístiques derivades de l'art contemporani post- internet.

El comportament fotogràfic revela l'índole essencial de les respostes gestuals i expressives davant situacions socials, esdeveniments familiars, etc. un determinat posicionament fotogràfic davant la càmera, una manera determina de posar davant ella mitjançant fórmules que garanteixen l'empatia estètica i la seua adequació a les condicions materials de producció del dispositiu fotogràfic. Això queda clarament diferenciat a través de tres aspectes taxonòmics:

Repetició-Variació. Aspecte visible a través de la revisió de diversos materials. Encara que el significat està determinat històric i culturalment, a l'ésser cada grup qui atribueix determinats

valors simbòlics, la permanència d'aquestes fórmules expressives en tant sediment o fòssil anímic imprés en la psique social, és un indicador de com el cos respon a determinades fenòmens mitjançant un codi preestablert el qual és present en la memòria genètica.

Introspecció. De manera paral·lela a la presència de fòbies fundacionals en la psique social, podem veure fenòmens socials o rituals socials en la contemporaneïtat, subjectes a la disposició de la càmera i als quals responem de maneres automatitzada, seguint una espècie d'inconscient fotogràfic.

Annexió corporal. Les diverses adequacions o apropiacions que cada qui fa de determinats valors expressius fins a tornar-li expressió particular i posteriorment un hàbit de representació simbòlica singular atribuïble a la subjectivitat d'un subjecte o grup.

Paraules clau

Pathosformel. Inconscient fotogràfic. I-imatge. Règim *escòpico. Post-fotografia. antivisualitat.

Title of the project

Photographic unconscious and digital intersubjectivity. Artistic proposal to slow down time and regain your gaze.

Resume

Based on the concepts of Pathosformel, photographic unconscious and e-image, and through an artistic proposal, this research project questions what effects the photographic unconscious exerts on the way of photographing, how this has been potentiated with social networks and its consequences or effects in the construction of subjectivity. In the end, it is shown how personal photographs in social networks are based on predetermined representation schemes, so that users only make unconscious variations on predetermined representation structures. Likewise, it reflects on the effects of social networks on our sensitivity to photographs. The result of the research is a body of work that starts from anti-visual aesthetics to propose strategies to recover the gaze and slow down time. The theoretical proposal is to discuss how the e-image has been the catalyst and propagator of the scopic effects of the photographic unconscious. Against the contagious gaze and against partial blindness after scopic catalysis, this research-creation project proposes a detailed review of the circulation and transmission of photographs on social networks, to end with the presentation of a personal project of artistic production, which starts from the concept of anti-visibility and artistic strategies derived from contemporary post-internet art.

The photographic behavior reveals the essential nature of gestural and expressive responses to social situations, family events, etc. a certain photographic positioning before the camera, a determined way of posing before it through formulas that guarantee aesthetic empathy and its

adaptation to the material conditions of production of the photographic device. This is clearly differentiated through three taxonomic aspects:

Repetition-Variation. Visible appearance through the review of various materials. Although the meaning is historically and culturally determined, as each group attributes certain symbolic values, the permanence of these expressive formulas as sediment or soul fossil imprinted on the social psyche, is an indicator of how the body responds to certain phenomena through a pre-established code which is present in genetic memory.

Introspection. Parallel to the presence of foundational phobias in the social psyche, we can see contemporary social phenomena or social rituals, subject to the camera's disposition and to which we respond in automated ways, following a kind of photographic unconscious.

Corporal annexation. The various adaptations or appropriations that each person makes of certain expressive values until they become a particular expression and later a habit of singular symbolic representation attributable to the subjectivity of a subject or group.

Keywords

Pathosformel. Photographic unconscious. E-image. Scopic regimen. Post-photography. Antivisualidad.

ÍNDICE GENERAL

I. EL PRIMER DÍA DE LA E-IMAGEN Y LA PRIMERA NOCHE DE DANIEL DAVIS.....	15
1.1 CYPHER O EL REGRESO AL ESPECTÁCULO.....	18
1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	19
1.3 MOTIVACIONES Y OBJETIVOS.....	23
1.3.1 OBJETIVOS GENERALES.....	24
1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	24
1.4 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	24
1.5 JUSTIFICACIÓN.....	25
1.6 METODOLOGÍA.....	26
II. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	36
2.1 CRÍTICAS A LA MIRADA.....	36
2.1.1 EXPOSICIONES.....	36
2.1.1.1 Pictures.....	36
2.1.1.2 Bial Nacional De Fotografía Del Centro De La Imagen (De La Garza, A, Domínguez, 2016).....	39
2.1.1.3 Big Bang Data, Centro de Cultura Digital.....	40
2.1.1.4 XIV Bial Internacional De Fotografía: El Mes De La Foto En Montreal.....	42
2.1.2 LIBROS.....	43
2.1.2.1 Arte Y Archivo, 1920-2010. Genealogías, Tipologías Y Discontinuidades (2011).....	43
2.1.2.2 Tres Eras De La Imagen.....	44
2.1.2.3 El Archivo Escotómico De La Modernidad. Pequeñas Notas Para Una Cartografía De La Visión.....	45
2.1.2.4 Prácticas Artísticas E Internet En La Era De Las Redes Sociales (2015).....	46
2.1.2.5 La Furia De Las Imágenes. Notas Sobre La Post-Fotografía.....	47
2.1.3 ARTÍCULOS.....	49
2.1.3.1 Cambio de régimen. Del inconsciente óptico a la e-imagen.....	49
2.2 CRÍTICAS A LA MIRADA-EXPERIENCIA EN ABY WARBURG.....	51
2.2.1 EXPOSICIONES.....	51
2.2.1.1 Ninfas, Serpientes, Constelaciones. La Teoría Artística De Aby Warburg.....	51
2.2.1.2 Atlas Eidolon.....	52
2.2.2 LIBROS.....	56
2.2.2.1 El Ritual De La Serpiente (2004).....	56
2.2.2.2 Aby Warburg Y La Imagen En Movimiento (2017).....	58
2.2.2.3 Los Desplazamientos De La Imagen.....	59
2.2.3 ARTÍCULOS.....	60
2.2.3.1 Del Atlas Mnemosyne A Giphy. La Supervivencia De Las Imágenes En La Era Del Gif.....	60
2.2.3.2 La Expresión De Las Emociones, De Darwin.....	61
2.2.4 TESIS.....	62

2.2.4.1 Aby Warburg: Seis Lecturas Esenciales. Una Reconstrucción De La Noción Warburgiana De Imagen (2012).....	62
2.2.4.2 Recordando A Ofelia; Melancolía Y Cultura Visual (2014).....	63
2.2.4.3 Vigencia Del Atlas Mnemosyne De Aby Warburg En Las Prácticas Artísticas Contemporáneas (1985-2018). La Memoria Como Recurso Y El Re-Acontecer De La Imagen.....	64

III. PATHOSFORMEL E INCONSCIENTE FOTOGRÁFICO. EN TORNO A LA CONFIGURACIÓN AFECTIVA DE LA MIRADA..... 66

3.1 INTRODUCCIÓN.....	66
3.2 EXPERIENCIA.....	71
3.3 MOVIMIENTO	74
3.4 GESTO.....	75
3.5 EXPRESIÓN	80
3.6 HÁBITO	83
3.7 ESTILO.....	88
3.8 CONCLUSIÓN.....	93

IV. SOBRE LA SOBREPDUCCIÓN FOTOGRÁFICA. LA CIRCULACIÓN DE *PATHOSFORMEL* Y SU INFLUENCIA EN LA MEMORIA EN LA ERA DIGITAL..... 96

4.1 INTRODUCCIÓN.....	96
4.2 LA MIRADA NAPSTERIZADA.....	98
4.3 COMPARTIR EL VACÍO.....	103
4.4 CONCLUSIÓN: EL RITUAL DE LA SERPIENTE DIGITAL.....	106

V. CRÍTICAS A LA MIRADA EN EL ARTE MEXICANO POST-INTERNET..... 110

5.1 INTRODUCCIÓN. EN TORNO A ISOLINA PERALTA	110
5.2 ADN TECNOLÓGICO, DE LOURDES GROBET	120
5.3 LORY MONEY, JOTA IZQUIERDO.....	122
5.4 COQUETEANDO CON EL ESPEJO. JESÚS FLORES	124
5.5 EL PODER DE LO INDISOLUBLE, ROSY GONZÁLEZ.....	126
5.6 TODA MIRADA TIENE UN PUNTO CIEGO. DANIELA BOJÓRQUEZ VÉRTIZ.....	128
5.7 EPÍLOGO DESPUÉS DEL FIN DE LOS TIEMPOS. NOTAS EN TORNO A THE COMPLEX DE ANDREW ROBERTS.....	133
5.8 CONCLUSIÓN	134

VI. DESCRIPCIÓN Y REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO DE TRABAJO..... 137

6.1 SUPERVIVENCIA DE LA MEMORIA FICTICIA.....	137
6.2 CONTENEDOR DE SUBJETIVIDADES	137
6.3 DEVOLVER LA MIRADA. CONFERENCIA PERFORMATIVA.....	139
6.4 DEL DESPLAZAMIENTO A LA INTERACCIÓN COMO <i>PUNCTUM</i>	142
6.5 MILES DE VECES DANIEL.....	144

6.6 VER DE CERCA.....	145
6.7 CONTRA-ESPECTACULARES.....	146
6.8 TRANSPARENTAR EL PENSAMIENTO	148
6.9 LA FOTOGRAFÍA PENDIENTE.....	150
6.10 CUERPO-MIRADA-FOTOGRAFÍA-EXPERIENCIA/FOTOGRAFÍA-MIRADA/EXPERIENCIA-CUERPO... 	153
6.11 CONCLUSIÓN	155
<u>CONCLUSIONES: INVOCAR A DANIEL. DESMONTAR LA MIRADA</u>	<u>156</u>
<u>REFERENCIAS.....</u>	<u>161</u>
ARTÍCULOS EN INTERNET.....	163
<u>LISTA DE IMÁGENES.....</u>	<u>166</u>

I. EL PRIMER DÍA DE LA E-IMAGEN Y LA PRIMERA NOCHE DE DANIEL

DAVIS

Un día de pronto despertamos en la era de la e-imagen, esa misma mañana también vimos el sol mientras tomábamos café e íbamos al trabajo. Aquel día Daniel Davis hacía lo mismo que nosotros, tomaba café e iba al trabajo. Apenas terminó su desayuno, bajó la escalera de su casa y ya no se levantó.

A las 7:30 am Daniel murió por un infarto fulminante.

Esa misma mañana, también millones de personas subieron fotografías a facebook e instagram de su café y su desayuno; algunos fotografiaron sus rutinas en el gimnasio o compartieron memes para reírse o quejarse. Daniel solía subir fotografías, de su día, su familia, del trabajo, y de lo que le gustaba comer. Lo de siempre.

Quizá hoy hay más soles en instagram o flickr de lo que Daniel Davis alcanzó a ver; quizá la vida misma de Daniel ya está en internet, al menos las situaciones que él hubiera buscado fotografiar.

Entre Daniel Davis y esos millones de usuarios hay un punto en común; un convencionalismo o hábito expresivo cada vez más visible -por no decir obvio- y cada vez más incrustado en esto que Miguel Ángel Hernández (2007) ha denominado “el archivo de visualidad de la modernidad avanzada”; un archivo cuyo principal régimen es el fotográfico y en él se sitúa el epicentro de nuestras prácticas de representación, afectividad y memoria (p.10). En él también se erige nuestra intersubjetividad: nuestra absoluta dependencia icónica.

Como decíamos, un día de pronto despertamos y ya estábamos en la era de la e-imagen. El mundo digital que nos ha tocado vivir, este *black mirror* donde nuestro reflejo se ve cada vez más distante en una aparente cercanía.

Este mundo que siempre nos está observando; el mundo de la hiperconectividad, el mundo de la intersubjetividad donde el acto de compartir una y otra vez crea otras dimensiones, otras posibilidades. Este sería tal vez el mundo de las mercancías desvanecidas. El mundo de las últimas cosas, ahora que convertidas en imagen. Acaso mundo de fantasmagoría, de ese espectáculo, que predijo Debord (2007) como culminación de la apropiación capitalista del mundo al transfigurarse todo lo existente en la forma fetichizada de las mercancías, y cuando ellas llegaran a tal grado de acumulación que, devenidas imagen, saturarían cada rincón completo del mundo habitado -escaseado entonces de tierras de nadie- (Brea, 2010, p.71).

Es necesario preguntarnos de qué manera la sobreproducción fotográfica nos afecta. Es tanto nuestro acceso a celulares que hemos saturado nuestra mirada, incluso podríamos pensarlo como una especie de anestesia visual: llegamos a las representaciones sin pensar en ellas; es algo que sucede por una especie de instinto digital. Así, nos enfocamos más en reproducir una serie de códigos predefinidos, fórmulas empáticas o determinados patrones que en realmente ver el mundo, sentirlo y encontrar qué de ese mundo hay en nosotros. Hoy nuestro *smartphone* es nuestro ojo, uno totalmente ubicuo e interconectado a las miles de pantallas. Como ha señalado José Luis Brea (2010):

La era de la imagen del mundo sería, en esta acepción singular, aquella en que el sistema de respuesta construido por los hombres a su desmedido potencial de fantasear ha generado un sistema-red recargado de posibilidades, de “oferta”- eso que llamamos mercado-, que su circunscripción extendida ya no cabría en el propio espacio lógico-hepático de los objetos -de no adelgazarse éste tan rotundamente como lo hace -en las imágenes-, en el orden de lo especular puro, de la mera fantasía, de las proyecciones del

deseo sobre la secuencia interminable de sus objetos (inescrutables, más que cualquier camino de dios) (p.71).

No hay rincón en el mundo de Daniel que no haya sido fotografiado de acuerdo con un inconsciente fotográfico -una determinada voluntad por mirar tal cual otros lo han hecho para continuar, por no decir amplificar, un eco lejano que define cómo representamos el mundo-. Estas miradas tan delgadas que apenas tienen peso, se vuelven visibles por su propia acumulación agitada; pero para verlo hay que tomar distancia de ellas, alejarnos un poco de las redes sociales para ver cómo se ha saturado por millones de personas repitiendo las fotografías de Daniel. Miles de veces Daniel:

Las imágenes que ahora irrumpen -en este escenario de las mil pantallas, al llamado de lo electrónico, como potencias de conjuro del margen de lo innumerable. Cada una de ellas es un cual sea que, siendo un uno entre muchos, es al mismo tiempo la totalidad posible de la serie vertida infinitas veces (Brea, 2010, p.71).

Entre este laberinto de fotografías se ha extraviado una de Daniel Davis -y en ella está su memoria-. Para encontrarlo es necesario sumergirnos en ese torrente y recolectar parte por parte su mirada, tal como haría la diosa Isis con los restos de Osiris. Sin embargo, las e-imagen producen una bioluminiscencia, un resplandor propio de la sociedad del espectáculo y esto mismo ha saturado nuestra mirada.

Hemos tenido demasiado acceso a la tecnología digital, tanto que no logramos administrarlo. Estamos en una sobredosis de visualidad. Lo que necesitamos encontrar es algún medicamento estético que nos permita regresar, aunque sea por un momento.

Una de las labores o tareas de los productores de imágenes es dar esa pequeña dosis de contra choque, producir ese cortocircuito que nos regrese al mundo.

1.1 Cypher O El Regreso Al Espectáculo

En la película *Matrix* (Silver, Wachowski y Wachowski, 1999) hay un personaje, Cypher, fundamental por ser una especie de Judas que ha entregado el cuerpo de Morfeo a los agentes con tal de poder volver a la “matrix”.

En este sentido, es posible encontrar una similitud entre la matrix e Instagram, ambos dan una especie de estabilidad escópica. Ser popular en Instagram perpetua esa condición, ese cuerpo algorítmico binario es validado y su subjetividad fortalecida por la multitud aparente

Ciertamente, no podemos juzgar la postura de Cypher ya que lo que él buscaba era tener acceso a sus deseos, a esa virtualidad tejida en nuestro propio cuerpo. Efectivamente, lo sucedido en la matrix es virtual, un simulacro celebrado por la sociedad del espectáculo; aún así, da placer, satisface nuestras necesidades de *Ser* bajo el estatus de un deseo satisfecho, de un cuerpo que puede dormir sin peligro. El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. La actitud que exige es una aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho gracias a su manera de aparecer sin réplica, gracias a su monopolio de las apariencias (Debord, 2002, p.19).

Si se ha mencionado aquí a Cypher es porque se consideró que, como él, habrá quienes quieran fluir con esta intersubjetividad, en esta sociedad donde la saturación fotográfico -y de información en general- ha provocado un ruido ensordecedor; sin embargo, para nosotros es fundamental cerrar los ojos por un momento, detenernos para desacelerar nuestro propio cuerpo-mirada, de tal manera que tengamos otra vez el tiempo para “sentir” los posibles afectos de las imágenes.

Desacelerar la mirada y el tiempo para ver a Daniel más de cerca y encontrar en sus imágenes las claves que permitan descifrar la estructura inconsciente que regula el comportamiento fotográfico. Detenernos para darle sentido a las fotografías no son la intención de frustrar la iconofagia característica de nuestro archivo de visualidad, sino con la intención

de encontrar y compartir estrategias para re-mirarnos, y recuperar el lado afectivo de la mirada, algo que cada vez más distante en una sociedad acelerada.

Así, este trabajo artístico consiste en ofrecer una píldora azul, una manera de desacelerar el cuerpo, una ruta para evacuar la virtualidad; para desconectarnos de todo este torrente de imágenes por un instante, de este tejido virtual; donde la sociedad del espectáculo regula las prácticas cotidianas; donde el exceso de luz nos mantiene cegados.

Este trabajo busca suscitar una mirada crítica, un ojo crítico para de alguna manera devolvernos a la primera era, un mundo pre fotográfico; el humano ante el mundo; experiencias puras entre el cuerpo y las imágenes.

Todos tendríamos motivos distintos para despertar o permanecer dormidos.

1.2 Planteamiento Del Problema

El objetivo general de esta investigación es mostrar que el inconsciente fotográfico — una forma de inmediatez para la representación visual de las emociones— y la sobreproducción agitada de fotografías en redes sociales, han marcado una distancia respecto a las experiencias donde, paradójicamente, aquellas representaciones nacieron en tanto hábitos de configuración simbólica o estructuras mnemónicas para establecer empatía estética en el acto de mirar y ser mirado. Ante esta situación se propone reformular nuestro planteamiento ante las imágenes para encontrar estrategias que puedan desacelerar nuestro cuerpo -en una dimensión personal, cercana- y restablecer la conexión con las experiencias; esto último está presente -y por ahora consideramos sería un buen primer ejemplo- en la idea de que la serpiente mesoamericana resurge tras cada tormenta. En cada atardecer podríamos ver el cuerpo de una serpiente en ascenso-descenso, pero la cámara fotográfica -esa prótesis escópica- limita nuestra mirada en tanto experiencia en el mundo.

Si el ocularcentrismo es la base del archivo de visualidad en la modernidad avanzada, la fotografía —la imagen materia— es el principal régimen escópico donde se configuran las posibilidades de representación, lo cual garantiza una transmisión y circulación afectiva. Los modos de hacer, pensar y mirar están presentes en un archivo de visualidad cuyo principal régimen —como ya se ha señalado— es la fotografía, que además destaca entre otros regímenes.

Ante un exceso de luz —el espectáculo que nos mantiene en condición de ceguera parcial— hay detalles que se escapan a la vista, aspectos específicos de la propia configuración visible de nuestros afectos-subjetividad. Ver más de cerca para reconocer esos detalles implica hacer a un lado los montones de fotografías circulando en internet y remover la espesa capa de luz que recubre las imágenes.

El ocularcentrismo digital nos guía en su frenético impulso escópico hacia un *scrolling* indeterminado. Así, y pensando en la fotografía como el principal vehículo para la transmisión de afectos en la modernidad avanzada y específicamente en la era de las redes sociales, podemos preguntarnos si acaso no es posible penetrar en las imágenes y ver aquello que no vemos dentro de lo que vemos. Consciente de esta situación, valoramos que las condiciones materiales de producción en el siglo xx hicieron de la fotografía —imagen materia un medio para la alienación escópica, donde cada individuo va integrándose a la sociedad del espectáculo, una especie de fila o ejército que marcha hacia su propia aniquilación— de su mirada, su subjetividad.

Entre las aportaciones de Walter Benjamin a la fotografía contemporánea, el concepto de “inconsciente óptico” (Benjamin, 2013, p.187) sobresale por su valor para entender el efecto que ejerce la cámara fotográfica sobre nuestra percepción y comprensión del mundo. Más adelante, se encuentra el estudio de las tres eras de la imagen, propuesto por José Luis Brea

(2010) para explicar las características y funciones que la imagen — entendida esta palabra en su más amplia definición — ha tenido desde la invención de la fotografía hasta la era de internet.

Sin la intención de reducir las aportaciones de ambos autores, queremos mostrar la necesidad de un tercer concepto que invierta el sentido benéfico que dio Walter Benjamin a la cámara fotográfica; es decir, pensar no cómo la cámara permitió un redescubrimiento del mundo, sino cómo la cámara fotográfica ha impuesto una manera específica para construir la realidad. Este tercer concepto vendría a llamarse *Inconsciente fotográfico* y su base está en Benjamin y, más recientemente, en la participación teórica de Martin Jay (2007) con su concepto de *régimen escópico*, este último entendido como la estructura abstracta que determina el campo de lo cognoscible en el territorio de lo visible (Brea, 2007, p. 146) Esto puede trabajarse en el plano teórico construido por el Dr. Miguél Angel Hernández, quien a partir del pensamiento de Martin Jay, Michel Foucault y Jonathan Crary, propuso el término de *archivo de visualidad* para referirse al “fondo de contraste en el que se emplazan los diversos regímenes escópicos” (Navarro, 2007, p.17).

La cámara fotográfica ofrece un número limitado de posibilidades de composición y ángulos, y estos son la base para representar cualquier tema. En principio, esto obedece únicamente a las características mecánicas de la cámara; sin embargo, hay un segundo detalle que explorar. Ciertas formas de representación son atribuidas a situaciones específicas de la vida; un primer ejemplo sería la fotografía de una persona empujando la torre de Pisa. A nivel social esta práctica está inscrita en lo que se llamaría fotografía de viaje o *souvenir*; la cuestión es reconocer en qué punto las fórmulas de representación comienzan a ser el eje epistémico y estético para construir la realidad cotidiana.

Fotografías de comida, niños soplando a pasteles, retratos familiares; los ejemplos abundan cuando se trata de enlistar aquellas situaciones que han sido fotografiadas de la misma manera por personas distintas y en distintos lugares. Estos encuentros han sido explotados en

las redes sociales, hasta el punto en que usuarios de diferentes contextos pueden compartir esquemas de representación con variables dependientes de cuestiones culturales.

En un mundo hiperdocumentado, conectado de polo a polo, y donde cualquier persona puede cargar datos, es posible rastrear miles de fotografías sobre un mismo tema; espacios como Yelp, Flickr y Google se han tornado en depósitos públicos que albergan miles de atardeceres con el sol siempre puesto en el mismo lugar.

La construcción de la realidad después de las redes sociales no puede pensarse en los mismos términos con que se pensó al mundo que le precede; la web 2.0 trae consigo nuevos desafíos y nuevas consideraciones que problematizan las categorías de autoría, propiedad y originalidad.

En teoría fotográfica se habla de post-fotografía, más como momento que como movimiento. Autores como Nicholas Mirzoeff, Robert Shore y Joan Fontcuberta coinciden en que en esta era de la e-imagen es inevitable llevar la práctica fotográfica hacia actos y estrategias como la apropiación, editar, transformar, re-circular y compartir imágenes. Estas estrategias son fundamentales para hacer frente a la nueva dinámica de economía visual.

En este sentido se presenta esta propuesta de investigación doctoral. Al final, lo que se busca es utilizar la producción fotográfica para develar el efecto que ejercen determinados regímenes escópicos sobre la manera de ver y construir la realidad. Esta acción no se trata sólo de producir nuevas imágenes, sino de gestionar su interpretación y su posterior redistribución.

Desde hace tres años se ha desarrollado un proyecto post-fotográfico sobre la existencia de un inconsciente fotográfico determinante de toda posibilidad de representación visual. Para hacerlo, se utilizó la estrategia de apropiación fotográfica y se han elaborado clasificaciones divididas por edad, situaciones y actividades. Esta práctica ha llevado a comparar fotografías de miles de usuarios. Hasta ahora, se han encontrado semejanzas iconográficas, aún entre

personas de diferentes continentes, edades y género. Esta serie de coincidencias advierte la presencia de fórmulas de representación predeterminadas en el imaginario colectivo.

Este proyecto parte del estudio de las fotografías de Daniel Davis, un usuario común de *Facebook* fallecido hace cuatro años tras un infarto fulminante. ¿Qué hay en común entre las fotografías que tomó David Davis, un usuario común de internet y fotógrafo amateur, y las de miles de usuarios en internet? ¿Cómo la práctica artística de acumulación y apropiación de imágenes podría servir como estrategia para reflexionar sobre la construcción de la memoria en la era digital?

Dicho lo anterior, el problema de esta investigación es doble: por un lado, está el desconocimiento que los usuarios de internet tienen de las pulsiones inconscientes que los llevan a tomar una fotografía de determinada manera; por otro lado, está el problema de que, debido a la masificación de fotografías en internet, se han roto los márgenes que permitían reconocer a una imagen como algo único, personal e irrepetible. Sin duda esto es algo que sucedió desde la invención de la fotografía digital; sin embargo, estas nuevas imágenes –la e-imagen- están en un flujo incesante de acontecimientos que al final dejan apenas el tiempo suficiente para ver qué sucede en ellas.

1.3 Motivaciones Y Objetivos

El objetivo de este proyecto artístico y de investigación no es identificar el origen de una imagen y su devenir simbólico y figural en el tiempo, sino exponer cómo fue que las redes sociales potencializaron la circulación y transmisión de imágenes, derivando en la implantación de un “gen” digital, abriendo una nueva naturaleza para la mirada guiada por el inconsciente fotográfico de una sociedad digital sobreexpuesta a millones de imágenes. Así mismo, es de interés para esta investigación indagar cómo esta misma intersubjetividad colonizada ha potencializado los efectos de la sobreexposición fotográfica.

1.3.1 *Objetivos Generales*

- Producir una serie multidisciplinar de obras para evidenciar la condición saturada de la mirada en la era de internet, además de criticar su efecto anestésico sobre la sensibilidad y afecto interpersonal, para recuperar la mirada.

- Investigar el funcionamiento del inconsciente fotográfico en las redes sociales, por medio de un proyecto de post-fotografía, para develar el régimen escópico que determina las posibilidades de representación visual.

1.3.2 *Objetivos Específicos*

- Producir un proyecto artístico para mostrar la existencia de fórmulas preestablecidas de representación fotográfica, regidas por comportamientos visuales preexistentes en otros lenguajes de representación visual, también basados en fórmulas de empatía estética.

- Aportar estrategias a través de materiales y procedimientos artísticos.

- Reinterpretar el pensamiento de Aby Warburg en el marco de la práctica artística personal y en el contexto del pensamiento de José Luis Brea.

- Esclarecer la postura personal en torno a la práctica artística como investigación.

1.4 *Pregunta De Investigación*

Las preguntas que guiarán a este proyecto de investigación son dos: (1)¿Cómo afectan las redes sociales a nuestros modos de ver y sentir? (2) ¿Cómo responder desde el arte contemporáneo? Para responder tales preguntas, se propone un proyecto multidisciplinar, propiciando reflexiones críticas sobre nuestros modos de consumo y producción de imágenes. Las piezas están centradas en generar experiencias no limitadas al objeto físico, ya que nuestro interés es activar otras maneras de ver y sentir, donde el lenguaje y el acto de compartir, el espacio es fundamental.

De la pregunta central se desprenden las siguientes: ¿Qué hay en común entre las fotografías que tomó David Davis, un usuario común de internet y fotógrafo amateur, y las de miles de usuarios en internet? ¿Cómo la práctica artística de apropiación de imágenes podría servir como estrategia para reflexionar sobre la construcción de la memoria en la era digital?

1.5 Justificación

La sobreproducción fotográfica en internet ha adelgazado y debilitado las imágenes. La robustez de la imagen materia se ha diluido en archivos digitales que debido a su ligereza y abundancia cada vez cobran mayor espacio en el terreno de lo visual, el cual ya está lleno y la única salida para liberar esos espacios es un incendio. Hacer arder a las imágenes y ver qué de ellas sobrevive para al final solo quedarnos con lo fundamental: las imágenes de raíz que sostienen la comprensión del mundo. Es necesario arrancarnos los ojos para poder ver; modificar justamente la manera como interactuamos con las imágenes ante un mundo donde la sobreabundancia de imágenes nos ha cansado.

Ante el incremento de usuarios en redes sociales y a la creciente accesibilidad a internet, es necesario proponer rutas sensibles que no se limiten a un carácter informativo sobre el hecho de que cada vez pasamos más tiempo en línea, sino que, además, activen experiencias poéticas capaces de impulsar una educación estética en la era digital. Se trata de encontrar caminos artísticos para mostrar el mundo en el que vivimos, su configuración, cómo nos afecta y de qué manera podemos actuar como artistas y como público.

En términos de Aby Warburg, la tecnología destruyó el espacio de contemplación y lo volvió un espacio de pensamiento (Warburg, 2006, p.66). Hemos dejado de temer al rayo y la serpiente porque los hemos domado con el cable de electricidad. Nuestros modos de ver y sentir ahora están mediados por tecnologías que nos deslumbran a la vez que enceguecen.

1.6 Metodología

Esta tesis se constituye de una introducción, fundamentación teórico-metodológica, y cuatro capítulos contruidos como artículos académicos pero relacionados entre sí por su tem en común que se va desarrollando en capas en cierto genealógica: comienza con un estudio sobre las configuraciones simbólicas del afecto y la subjetividad visual, y termina con una serie de reflexiones en torno a la práctica artística como estrategia para recuperar la mirada en la era de la sobreproducción fotográfica.

La decisión de construir la tesis como artículos se debe a la necesidad de compartir los hallazgos teóricos y artísticos con una comunidad de artistas y teóricos en la comunidad académica internacional. En este sentido, y considerando el estado en desarrollo de las revistas indexadas con posibilidad para presentar investigaciones artísticas en proceso doble ciego, hemos identificado algunas revistas que, además de presentar indicadores de impacto en el ámbito académico, son consideradas como impulsoras de nuevos debates en torno a la investigación sobre y desde el arte contemporáneo. Así, hasta ahora los cuatro artículos que constituyen la tesis se han publicado en las revista Noimagen perteneciente al Centro de Estudios Visuales de Chile; la Revista Sonda de la Universidad Politécnica de Valencia; y en la Revista Ámbitos de la Universidad de Sevilla.¹

Como estrategia para circular el trabajo de investigación, hemos priorizado revistas indexadas y arbitradas en habla hispana, esto para fortalecer la comunidad de estudios visuales en español y fortalecer también a lo que vemos como la escuela warbugiana latinoamericana, con sedes principalmente en Argentina -el Dr. José Emilio Burucúa sería un ejemplo- y en Brasil -donde sobresalen las Dras. Vera Pugliese y Dra. Daniela Queiroz. En este sentido, es justo añadir que el rumbo de la tesis doctoral apunta hacia las discusiones actuales en Brasil en torno

¹ Aunque el artículo fue aprobado, la fecha de publicación está pendiente por cuestiones de Covid-19

a la influencia del legado intelectual de Warburg en la primera generación de la Escuela de Frankfurt y autores cercanos como el francés Guy Debord.

Pensando en lo anterior, podemos añadir que una de las intenciones para hacer esta tesis es sumar conocimiento -el punto de vista formulado bajo conciencia crítica- después de haber revisado las contribuciones de toda una comunidad académica; para hacerlo, se ha tomado la decisión de dividir la tesis de la siguiente manera: una introducción que va desde las motivaciones, antecedentes y la fundamentación teórico-metodológica, y otra parte estructurada como una revisión en cierto sentido genealógica sobre la manera en que a lo largo del tiempo se ha configurado la mirada, ésta entendida como un fenómeno no limitado a aspectos fisiológicos, sino que se configura por la unión de cuerpo y afecto. Esta división es visible al ver que la propuesta específica comienza a desenvolverse en el primer capítulo, donde sentamos las bases sobre la configuración simbólica del afecto, hasta llegar al último capítulo donde hemos dispuesto las estrategias artísticas antivisuales que hemos aportado a la comunidad internacional.

Este trabajo es una una investigación basada en la práctica artística. La decisión de tomar a la producción artística como herramienta para el pensamiento teórico responde a la inquietud de encontrar maneras para compartir la investigación desde la experiencia de la obra de arte; consideramos que el conocimiento se produce por lo menos desde dos vías complementarias y en ocasiones unidas: información y experiencia. Así, el formato de la tesis por artículos cumple con la necesidad de generar información para una comunidad académica específica, mientras que la ruta de investigación-creación propicia una ruta para llegar al conocimiento desde la experiencia de la obra arte en espacios expositivos.

Junto a la producción de información por la vía escrita y distribuida a través de versiones seccionadas de la tesis doctoral -artículos- es relevante en el marco de esta tesis la propuesta que Henk Borgdorff (2009) hace en torno a la generación de un tipo específico de conocimiento donde se entrelazan la experiencia estética, el afecto, el intelecto, y un conjunto de categorías filosóficas que determinan nuestra sensibilidad epistémica, como son: lo bello, sublime, agradable, divertido, siniestro. Así, consideramos que la producción artística tiene una doble función: 1) como herramienta de trabajo en el proceso mismo de investigación; 2) como vehículo para ofrecer otro tipo de encuentros ante las ideas, donde la categoría de Conocimiento es desplazada por la de Interpretación afectiva (emplazada en el horizonte hermeneúutico del sujeto que mira) Esto último odemos pensarlo a la luz del pensamiento del mismo Henk Borgdorff:

“Desde Alexander Baumgarten, el conocimiento plasmado en el arte ha sido así mismo un tema de especulación y reflexión en la filosofía estética. El conocimiento noconceptual plasmado en el arte ha sido analizado de diferentes maneras: en Baumgarten como “analogon rationis”, según lo cual el gran arte es capaz de manifestar unconocimiento sensorial perfecto; en Immanuel Kant como “valor cultural” (Kulturwert), la cualidad a través de la cual el arte alimenta el pensamiento y se distingue de la meragratificación estética de los sentidos; en Friedrich W.J. Schelling como el “órgano de la filosofía”, la experiencia artística que se eleva sobre cualquier marco conceptual y es la única experiencia que puede tocar lo “absoluto”; en Theodor W. Adorno como el “carácter epistémico” (Erkenntnischaracter), a través del cual el arte “articula” la verdad oculta sobre la oscura realidad de la sociedad; y también en contemporáneos postmodernos como Jacques Derrida, Jean-François Lyotard and Gilles Deleuze, quienes, cada uno a su manera, contraponen el poder evocativo de

aquello que está plasmado en el arte a la naturaleza restrictiva del conocimiento intelectual” (Borgdorff, H, 2009, p.20)

Ya sea en formato de artículos o como piezas para exposiciones de arte, coincidimos con Borgdorff (2009) cuando indica que podemos hablar de investigación en las artes sólo cuando la práctica artística ofrece una contribución intencionada y original a aquello que ya conocemos y entendemos. (2009, p.14) En este sentido, la investigación artística ha guiado a la propuesta teórica para aportar una nueva interpretación del legado intelectual del psiquiatra y psicohistoriador de las imágenes Aby Warburg (1923), puntualmente sus contribuciones críticas a la formación, transmisión y supervivencia de las configuraciones simbólicas, apuesta teórico-metodológica que podemos encontrar a lo largo de sus investigaciones.

En el contexto de esta tesis doctoral pensamos también en la investigación artística como aquella que se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación (Borgdorff, 2009, p.10) En este tipo de enfoque teórico-práctico, la práctica artística es emplazada como herramienta para el pensamiento. Así, en el marco de esta investigación basada en la práctica artística, las piezas desarrolladas son casos donde las reflexiones son visibles, recursos para transparentar el pensamiento como se verá en el último capítulo de la tesis doctoral.

Esta investigación está centrada en el proyecto *Mil veces Daniel* (2018), en el cual se presentó a la memoria de Daniel Davis como un cuerpo sin piel al que se van incorporando fragmentos de miradas antes diseminadas en las redes sociales, como si hubiera algo de Daniel en cada fotografía. Esta manera de regenerar a Daniel es una operación de montaje en la que lo importante no era establecer una división entre realidad y ficción, sino identificar cómo construimos fotográficamente la vida a partir de esquemas predeterminados que, pese

a la frecuencia con que nos exponemos a ellos, aún funcionan como catalizadores de la subjetividad.

En la búsqueda de Daniel a través de miles de fotografías tomadas por otras personas en otros contextos, a menudo la misma fotografía aparecía como si hubiera sido tomada por la misma persona con las mismas experiencias. Existe una estructura implícita en los códigos de representación fotográfica potencializados por las redes sociales; una especie de voluntad primaria por fotografiarse en cierto tipo de posiciones y fotografiar cierto tipo de momentos “buscar la fotografía”.

Como ya se ha comentado, tras la muerte de Daniel Davis, nos reunimos con su madre, Zandra Davis, para solicitarle que nos compartiera las fotografías que tiene con él y tomarlas prestadas. Una vez reunidas las, aproximadamente, 130 fotografías, las clasificamos por categorías de edad -bebé, niño, adolescente, adulto- y realizamos el mismo proceso con fotografías apropiadas de redes sociales. Para cada carpeta genérica, hicimos subcarpetas, por ejemplo: “niño-Daniel en la playa- Daniel en la playa comiendo cocos”, etc. Repetimos esta mecánica con el material de internet.

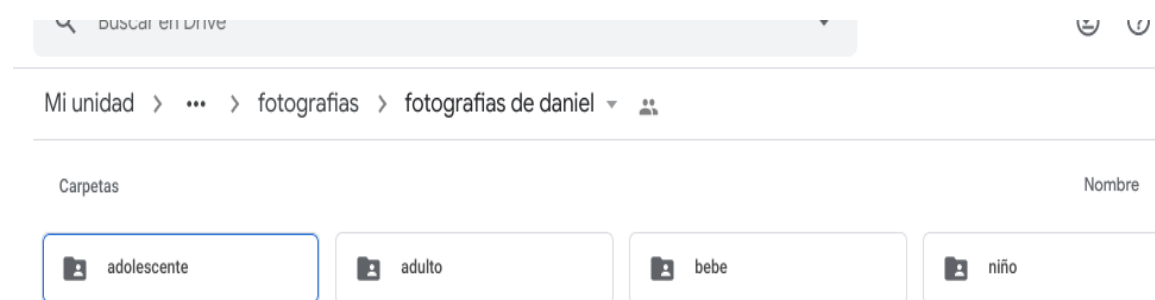


Fig.1.Nota. Archivo digital de fórmulas empáticas,(Detalle del proceso de catalogación) de Osiris Arias, 2018, Archivo de Osiris Arias.

Dividimos la memoria de Daniel en dos segmentos: por un lado, fotografías de Daniel, tal cual en todas su etapas (bebe, niño, adolescente, adulto), aquí clasificamos todo el material recuperado de los archivos familiares. Por otro lado, están las carpetas temáticas basadas en el mismo criterio de las carpetas de Daniel, pero sustituyendo a este por usuarios de redes sociales como Facebook, Flickr e Instagram. Para aumentar la precisión de la búsqueda, utilizamos no solo palabras clave, sino también definiciones o ideas más concretas, por ejemplo: niños-niños jugando fútbol en la playa.

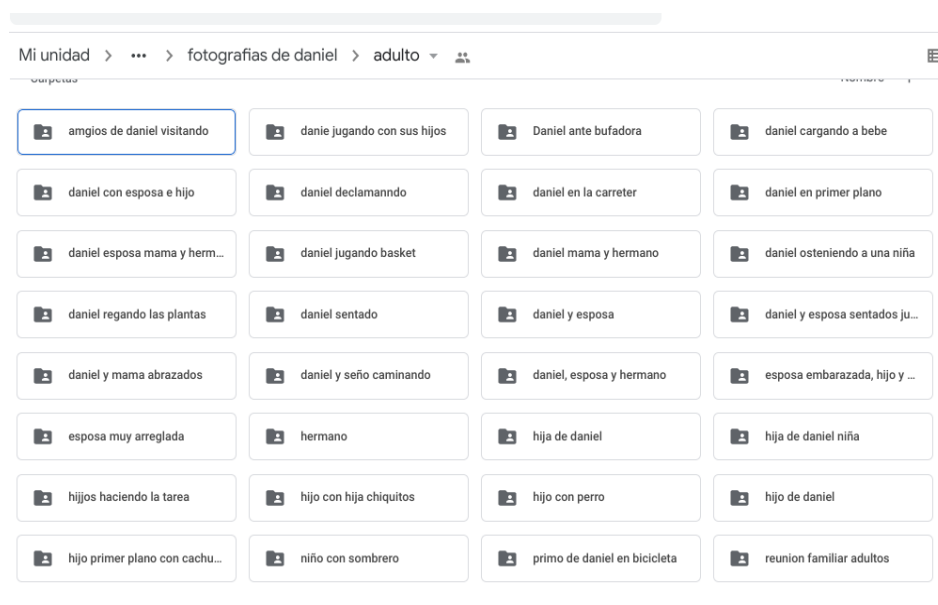


Fig.2.Nota. Archivo digital de fórmulas empáticas, (Detalle del proceso de catalogación) de Osiris Arias, 2018, Archivo de Osiris Arias.

La intención de este proceso de archivo no es únicamente aglomerar fotografías en un repositorio virtual, sino generar un espacio para contrastar e identificar las relaciones de las imágenes. Ya no se trata de un ordenamiento o montaje definitivo, sino de una operación abierta, un trabajo de asociación. Esto apoyaría el principio iconológico de Aby Warburg, según el cual la relación entre un grupo de imágenes no es dada por la repetición de una equidad formal singular, sino de pequeñas diferencias siempre en lo mismo, de cambios permanentes que abren vínculos entre el valor narrativo de una imagen y su grupo.

El texto no se construye por semejanzas, sino por diferencias, potencias en cada escenario de pantallas encendidas a la vez con una sola película en cientos de idiomas distintos. El potencial de las imágenes ya no está en una cierta carga narrativa preponderante, conforme a su estatuto de unicidad, sino en su apertura, a las dinámicas de ensanchamiento que propicia:

La clave aquí no está ya en la hondura del archivo, en su capacidad de alojamiento, sino en el potencial que la estructura matricial otorga a lo contenido- de aflorar en formaciones insólitas, bajo figuras inéditas-. Aquí las imágenes no están al servicio del rescate pasivo y la mera recuperación, sino entrando en un juego de recombinaciones-activado por el espectador, gestor del output, quien fotografía, quien ve- que da curso a nuevos fraseos, a una narrativa no lineal, hormigueante, y siempre imprevista [...] (Brea, 2010, p.80)

Esta investigación se ha realizado bajo una perspectiva inductiva y con un enfoque histórico-hermenéutico, permitiendo el análisis de las particularidades de un objeto de estudio hasta su relación con un fenómeno de mayor escala. Se trata de una investigación basada en la práctica cuyo epicentro teórico está en los conceptos de e-imagen, inconsciente fotográfico y *Pathosformel*. Esta revisión teórico-referencial se hará de tal forma que, tras el estudio de las teorías y referencias expuestas, se llegue a una propuesta teórica fundamentada en el discurso fotográfico personal.

El primer capítulo consiste en la exposición de definiciones y estudios teóricos sobre la construcción de la mirada; aquí son analizadas, principalmente, las aportaciones teóricas de Aby Warburg. La distribución del capítulo dará lugar a la apertura de la transmisión y circulación de imágenes en la *psique* social digital.

El segundo capítulo consta de un estudio sobre la circulación y transmisión de gestos en redes sociales por medio de la e-imagen como catalizador del inconsciente visual enunciado en el capítulo anterior. Aquí se introducen los conceptos de intersubjetividad y e-imagen.

En el tercer capítulo se presenta un análisis del mexicano post-internet, partiendo del análisis puntual de la XV Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen, en la Ciudad de México.

En el cuarto capítulo se presentará la producción realizada a partir del concepto de inconsciente fotográfico; este último capítulo consistirá en recuperar la experiencia práctica del taller de producción y presentarla bajo el enfoque teórico-metodológico de los conceptos abordados en la investigación.

Como se ha mencionado, los efectos y las representaciones variadas del inconsciente fotográfico se han potenciado con las redes sociales, dando pie a una nueva economía de la visualidad. Para atender a esta crisis de lo visual, se ha creado una base de imágenes divididas por edad, actividades y situaciones, constituida por carpetas y sub carpetas. Posteriormente, la información almacenada y clasificada se utiliza como material físico y conceptual para iniciar un proceso de producción que involucra fotomosaicos, gifs, fotoinstalación, fotolibros y performance. Dicho archivo “de fórmulas empáticas” es la base para el desarrollo subsecuente del proyecto artístico.

La estrategia para clasificar consiste en la apropiación de fotografías en redes sociales; para ello, clasificamos en diversas categorías y organizamos con base en categorías iconológicas. Este proceso conduce a establecer categorías que describen la edad aproximada, actividades y situaciones de la vida diaria. Así mismo, este procedimiento permite comparar miles de imágenes para establecer criterios de afinidad-concordancia entre ellas. Este procedimiento es comparable al realizado por Aby Warburg, descrito por Peter Krieger (2016):

Warburg desarrolló un eficaz aparato de investigación que incluso le permitió elaborar esta ponencia sobre la serpiente: su fichero de motivos visuales, ordenado mediante

términos clave. En tablas negras colgó, bajo un término, diferentes imágenes con el mismo motivo iconográfico; por ejemplo: imágenes de la serpiente en representaciones visuales de Roma antigua o América actual. Los términos, que definían características formales o gestos humanos, ordenaban los imaginarios pluridimensionales, aun ilógicos (“Para esta tarea, Warburg entrenó su capacidad de ver”, párr.21).

El acercamiento a la teoría crítica -W. Benjamin, Debord-, los estudios visuales - J. L. Brea y M.A.Hernández-, y la filosofía contemporánea -B. Chul- Chan-, así como las prácticas artísticas post-internet y post fotográficas -revisadas por J.Prada y J. Fontcuberta- ayudaron a crear una metodología de creación y una perspectiva teórica propia, donde confluyen señalamientos teóricos puntuales hacia la relación imagen-experiencia-tecnología; además de planteamientos y soluciones específicas para reflexionar sobre el ocularcentrismo tecnológico en la modernidad avanzada donde tanto mirada, como experiencia están centradas en dispositivos fotográficos digitales -e-imagen-.

El perfil teórico de esta investigación se construye desde los estudios visuales y la teoría crítica, específicamente desde el pensamiento de José Luis Brea. A pesar de tener definido este marco teórico, el motor para la escritura y la experiencia de pensar-producir arte, es el trabajo del psichistoriador de las imágenes Aby Warburg, cuyo texto *El ritual de la serpiente* (2006) será reinterpretado a la luz de los estudios visuales y la teoría crítica en el contexto de la era de las redes sociales.

La decisión de tomar el camino teórico de Aby Warburg se debe a que en el texto *El Ritual de la serpiente* -obra fundamental donde se expone el núcleo de sus posteriores investigaciones en torno a la transmisión y circulación de imágenes- hay una notoria inclinación y un temprano posicionamiento crítico hacia la modernidad en tanto escenario negativo, mismo que funcionó como base operacional para el pensamiento de autores como Walter Benjamin y José Luis Brea. Tal y como ha señalado Philippe Alain Michaud, la historia del arte inventada

por Aby Warburg se transforma en análisis de la modernidad (entendida como negatividad); esta encontrará su prolongación en la fenomenología de las superficies y la teoría del desencanto desarrolladas simultáneamente por Walter Benjamin y Siegfried Kracauer (Michaud, 2004,p.183).²

²En el texto Aby Warburg y la imagen en movimiento, el autor Philippe-Alain Michaud revisa exhaustivamente el viaje realizado por Warburg al territorio de los indios Pueblo en el desierto de Nuevo, así como su resonancia teórica en los campos de la teoría crítica y la filosofía. Sobresale la mención de una posible colaboración entre el Instituto Warburg y el Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt, donde podrían desarrollarse con mayor profundidad los planteamientos sobre el desencanto y la experiencia ante la imagen. Véase Siegfried Kracauer - Erwin Panofsky. Briefwechsel, Volker Breidecker (ed.) Berlín, Akademie Verlag, 1996.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1 Críticas A La Mirada

2.1.1 Exposiciones

2.1.1.1 Pictures.

En el libro *La furia de las imágenes* (2016), el artista y teórico Joan Fontcuberta señala que “el concepto de apropiación afluó en los años ochenta de la mano de críticos y artistas posmodernistas. La exposición *Pictures* comisariada por Douglas Crimp en el Artists Space de Nueva York en 1977 constituyó un hito y dio origen a un nuevo vocabulario que incluía conceptos como copia, cita, plagio, re-enactment, reciclaje, simulación, pastiche, parodia, alegoría, simulacro y revival” (Fontcuberta, 2016, p.58)



Fig.3.Nota. Exposición *Pictures*, 1977, Nueva York. Curaduría por Douglas Crimpt (Detalle de la exposición), James Dee/cortesía artists space,New York.

Respecto al proceso de concepción expositiva, Douglas Crimp escribió lo siguiente:

“Imágenes” [Pictures] fue el título de una exposición que organicé para Artists Space en Nueva York, en otoño de 1977, en la que se reunían obras de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith. Cuando elegí la palabra “imágenes” como título de esta muestra, no sólo pretendía expresar la característica más destacada de las obras –imágenes reconocibles- sino también su índole ambigua. Como suele ocurrir en el ámbito de esto que se ha dado en llamar posmodernidad, estas nuevas obras no se limitan a un medio particular; por el contrario, emplean la fotografía, el cine, la *performance* e instrumentos tradicionales como la pintura, el dibujo o un grabado a menudo se denominan simplemente, “imagen”. Asimismo, también era importante para mis propósitos el hecho de que “*Picture*”, en su forma verbal (2), puede hacer referencia tanto a un proceso mental como a la producción de un objeto estético. (Crimp, 1979, párr.1)

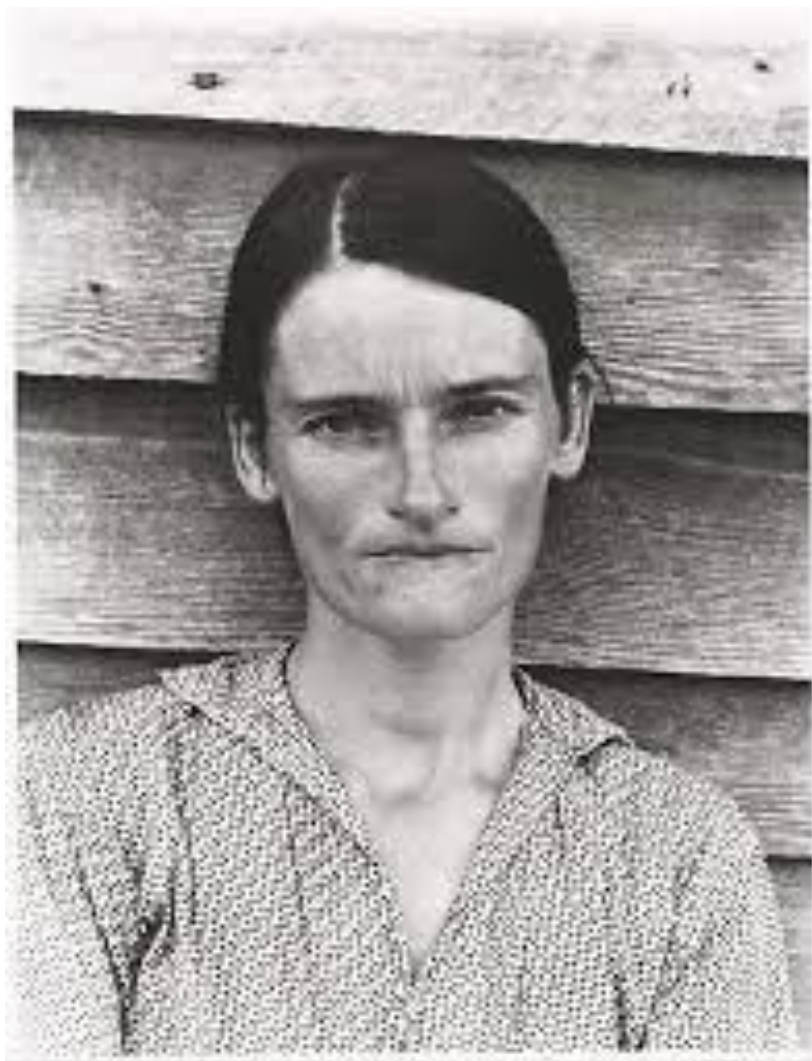


Fig.4. Nota. After Walker Evans, Sherrie Levine, Papel fotográfico, 25.4 x 20.3 cm) The Metropolitan Museum of Art. Cortesía Paula Cooper Gallery, New York.

Así, esta exposición ha sido particularmente importante para el desarrollo de esta tesis doctoral, ya que en ella se encuentra una síntesis de las respuestas apropiacionistas a la construcción de la mirada en el siglo xx. Esto queda de manifiesto en la amplia diversidad de planteamientos en torno a archivos o documentos fotográficos apropiados e intervenidos mediante múltiples estrategias. Así, en *Imágenes* podemos encontrar la manera en la cual “artistas jóvenes que, como en otros en su entorno –Cindy Sherman (1954-), Bárbara Kruger (1945-), Louis Lawler (1947-), etcétera– compartían no un medio (empleaban fotografía, el cine y la performance, así como modos tradicionales como el dibujo), sino un nuevo sentido de la representación como «imagen»; es decir, un palimpsesto de representaciones, a menudo

encontradas o «apropiadas», rara vez originales o únicas, que complicaban, incluso contradecían las reivindicaciones de autoría y autenticidad tan importantes para la estética más moderna” (Krauss 2006, párr 1).



Fig.5. Nota. Complete Untitled Film Stills, Cindy Sherman, 1977-1980, Fuente:<https://oscarenfotos.com/2016/03/26/galeria-untitled-film-stills-de-cindy-sherman/>

2.1.1.2 Bienal Nacional De Fotografía Del Centro De La Imagen (De La Garza, A, Domínguez, 2016).

A través de proyectos fotográficos que van desde la documentación periodística hasta la apropiación de imágenes de archivo, y de técnicas de impresión análogas heredadas del siglo XIX hasta el uso de los medios electrónicos y las redes digitales como soporte de la imagen actual, la XVII Bienal de Fotografía presenta un inquietante retrato de México. Las obras en su conjunto producen una instantánea que captura nuestro presente de maneras muy diversas (Schmelz, 2016, p.12).

En esta exposición encontramos ejemplos concretos de arte mexicano post-internet cuyas propuestas critican la manera en que interactuamos con las fotografías en la era digital y

cómo nos afectan. Los proyectos recuperados de tal exposición sirven como base para el tercer capítulo de esta tesis doctoral, donde se plantea un análisis sobre fotografía contemporánea post-internet y críticas a la mirada.

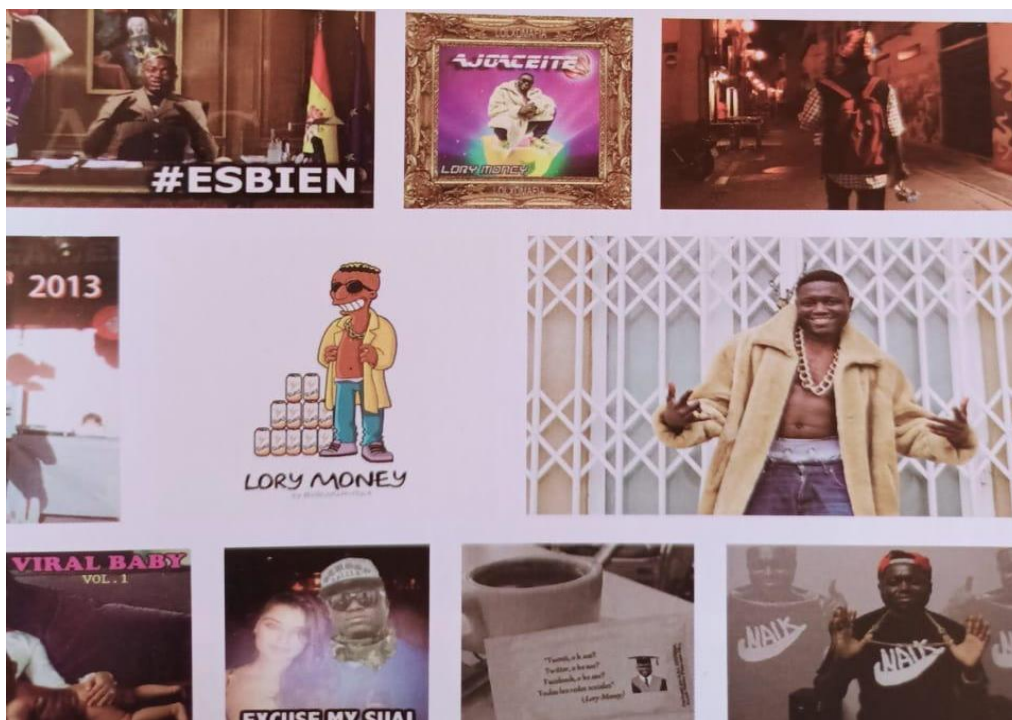


Fig.6. Nota. XVII Bienal nacional de fotografía del Centro de la Imagen (Detalle de la exposición). En el registro aparece un detalle de la serie Lory Money, del artista Jota Izquierdo. Cortesía del Centro de la Imagen, Cdmx. Fuente:

<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTnigCgLUvnjCiUdz7IX5HCqDwcCTAHqKTutA&usqp=CAU>

2.1.1.3 Big Bang Data, Centro de Cultura Digital.

Para definir esta exposición podemos referir la misma definición que se encuentra en la Página Web Big Bang Data: “La exposición Big Bang Data explora la emergencia de la base de datos como marco de pensamiento cultural y político y los efectos de la datificación del mundo”. Asimismo, el artículo de Hipertextual titulado “Exposición Big Bang Data: la fusión de los datos con el arte” afirma que “se trata de un conjunto de obras de distintos creadores relacionadas con el *Big Data* y los datos digitales, su uso, dimensión o su potencial y el impacto que tienen (y pueden tener) en nuestra vida de forma muy visual y muy creativa: artistas y creadores como Christopher Baker, Chris Jordan, Ingo Gunther, Erik Kessels, David Bowen,

Aaron Koblin, Eric Fischer o Near Future Laboratory son algunos cuyas obras podremos ver en *Big Bang Data*’.



Fig.7. Nota. Exposición Big Bang Data, en el Centro de Cultura Digital, Cdmx, 2017. Fuente: <https://www.allcitycanvas.com/bing-bang-data/>, p.30

De esta exposición nos interesa recuperar puntualmente la obra expuesta por el artista Erick Kessels, *24 hours flickr*.



Erick Kessel. *24 hrs flickr, medidas variables*. 2014. Fuente: Hipertextual

El artista imprimió todas las fotografías subidas a la red social flickr durante 24 horas. El resultado fue un “diluvio” fotográfico donde el espectador recorre esos miles de datos dispersos pero que actúan como un solo cuerpo intersubjetivo.

Lo que nos ha interesado de *Big Bang Data* es el extenso desplegado que hace sobre las posibles interpretaciones de nuestra relación con las imágenes en la era digital, así como las maneras mediante las cuales nos afectan y hemos comenzado a afectarles con el desarrollo de la inteligencia artificial.

2.1.1.4 XIV Bienal Internacional De Fotografía: El Mes De La Foto En Montreal.

En esta exposición el comisario y fotógrafo catalán, Joan Fontcuberta, examina la condición post-fotográfica -aquello que llega después de la fotografía-, pero es también “aquello que está más allá o aquello que se esconde en ella”(Fontcuberta, 20105, parr.4), a través de un conjunto de 25 exposiciones paralelas. Como encontramos en el artículo de Arte informado (2015): Como tal, este es un “. . . proyecto que como el del resto de artistas seleccionados gira alrededor de tres ejes comunes: el estatuto de la imagen, la construcción y la documentación de la realidad a través de la imagen, y la revisión del concepto de autor.”

Este proyecto curatorial nos parece relevante en tanto que utiliza dispositivos expositivos para desplegar información teórica en torno al mundo que compartimos con las fotografías. La exposición cubre una amplia variedad de subtemas, pero el núcleo es una crítica a nuestros usos de la e-imagen



Fig.8. Nota. After faceb00k, In loving memory. Instalación presentada en el bienal El mes de la foto, Montreal, Canadá, 2015

2.1.2 Libros

2.1.2.1 Arte Y Archivo, 1920-2010. Genealogías, Tipologías Y Discontinuidades (2011).

En este libro la Dra. Anna María Guasch Ferrer enuncia el paradigma del archivo para estudiar la obra de obra de artistas y teóricos que han desarrollado su producción en torno al archivo en tanto recurso, concepto y problema. En palabras de la misma autora:

Se analizan sus fuentes, sus precedentes, su desarrollo y sus principales ejemplos a lo largo del siglo XX y los del XXI, ocupándose del trabajo de los artistas visuales que registran, coleccionan, almacenan o crean imágenes que, «archivadas», han devenido inventarios, tesauros, atlas o álbumes. Artistas que se valen del archivo como un nexo entre la memoria y la escritura, como un territorio fértil para todo escrutinio teórico e histórico, o como un lugar para reconstruir visiones utópicas (2011, p.11).

El libro reúne una amplia cantidad de ejemplos sobre el hecho de que el archivo ha sido abordado en múltiples momentos y tratado con diversas posturas tanto artísticas como teóricas. Va desde los proyectos de tipologías de la nueva objetividad alemana y el matrimonio Becher, hasta trabajos teóricos y curatoriales como el caso de Jacques Derrida, Allan Sekula y Hal Foster.

En particular, lo que rescatamos para fines de esta investigación de este libro es la doble definición del concepto de “archivo”, entendido tanto como aquello que establece las posibilidades de lo que puede ser dicho, pensado e imaginado (definición con un claro anclaje en el pensamiento de Michel Foucault), así como un conjunto de prácticas que operan a partir de remanentes de la cultura visual, historia, política, etc. En este último sentido, el archivo sería tomado en su acepción de documento, material dispuesto con una función narrativa, histórica, definida.

En el fondo, el libro también complejiza las tres eras de la imagen, pues los problemas o fenómenos observados en cada etapa del libro coinciden con las reflexiones de José Luis Brea en su último libro: *Las tres eras de la imagen* (2010).

2.1.2.2 Tres Eras De La Imagen.

Tomando como punto de partida la sinopsis que nos ofrece la editorial Akal, vemos que:

Dividido en tres grandes fases, las de la imagen-materia, el film y la imagen-electrónica, el presente libro analiza cómo las distintas formas técnicas propician modelos diferenciales de producción, distribución y recepción de imágenes. El resultado es un ensayo único en el panorama español, pues, si bien es relativamente frecuente encontrar «historias» de una u otra de las prácticas de producción de imaginario en cada una de las eras que en el libro se describen «historias de la pintura», del «cine» o incluso del «arte electrónico» o la «imagen electrónica», no existe ninguna «historia de la imagen»

como tal que la afronte desde una perspectiva teórico-crítica atendiendo a cómo en ella se organizan las narrativas generales que regulan su fuerza simbólica más característica (2010).

Este último libro de José Luis Brea reúne su opinión sobre las características e implicaciones de cada una de las tres eras donde las imágenes se han posicionado. El autor desarrolla análisis bajo la perspectiva de la teoría crítica, de manera que el libro no representa una lectura superficial, sino que realmente alcanza a desarrollar una visión crítica sobre la relación de las imágenes con los modos de ver, sentir, pensar y hacer.

En particular, nos parece fundamental la sección dedicada a la e-imagen, a la cual ve como una fantasmagoría, como una proyección que sin estar presente ocupa un espacio determinado que nos afecta y la afectamos. Vivimos entre miles de pantallas que operan como dispositivos que transmiten y circulan efectos y afectos.

2.1.2.3 El Archivo Escotómico De La Modernidad. Pequeñas Notas Para Una Cartografía De La Visión.

Este libro ha sido particularmente importante para el desarrollo de esta investigación ya que en él se concentran las aportaciones críticas en materia de antivisualidad de autores como Michel Foucault, Martin Jay, Jonathan Crary y José Luis Brea. Si bien el sentido varía según el autor, ello no implica que no podamos identificar señalamientos precisos sobre la configuración del *ver*, tanto en la modernidad como en la modernidad avanzada.

Asimismo, la aportación del concepto de “archivo de visualidad” propuesto por Miguél Ángel Hernández (2007) es crucial para explicar las características particulares del “archivo” en que vivimos, así como de los diversos regímenes escópicos a los que respondemos y en los que, por supuesto, se sitúa el arte contemporáneo, el cual tendría que orillarse a uno de dos regímenes de visualidad: el régimen de luz (la sociedad del espectáculo) que busca encubrir las fallas de la visión y priorizar el ocularcentrismo; y un régimen de sombra, aquel que promueve relaciones antivisuales con el mundo, y busca evidenciar los huecos, las fallas en la visión en la mirada y, en términos más amplios pero más certeros, en el archivo de visualidad de la modernidad avanzada. En términos del autor, el libro podría ser comentado así:

Este pequeño libro intenta mostrar que el archivo escópico de la Modernidad –la condición de posibilidad de lo visible– está constituido por una crisis en la verdad de lo visible: la toma de conciencia de que hay cosas que no podemos ver, y que las cosas que vemos no son de fiar. Se trata de la presencia de un escotoma –de ahí el término “escotómico”–, un punto ciego de la visión, algo que no puede ser visto del todo, un lado oscuro, una falta, un objeto inasumible, inapreciable, inaprehensible. Ante dicha crisis en la episteme escópica, es posible identificar al menos dos modos básicos de reacción: la ocultación, las fallas del ojo para poder dominarlo; o la puesta en evidencia de éstas para hacerlo consciente de su insuficiencia. El primero constituye un régimen escópico hegemónico, un régimen de luz; el segundo, un régimen de resistencia, un régimen de sombra. Uno es el de la sociedad del espectáculo y la vigilancia, y el otro, el de ciertas prácticas artísticas contemporáneas (Navarro, 2007, p.10).

2.1.2.4 Prácticas Artísticas E Internet En La Era De Las Redes Sociales (2015).

De naturaleza similar a la obra previamente mencionada de Anna María Guasch, este libro del teórico español Juan Martín Prada podría ser visto como una continuación y extensión del capítulo donde la autora aborda las relaciones entre archivo e internet. A partir del estudio de las condiciones propias de internet, el autor traza, por un lado, una minuciosa genealogía de

proyectos artísticos *on-line* y *off-line* (siempre manteniendo cierta conectividad con internet), y por otro lado abre la discusión hacia las posibilidades que tiene el *post-internet art* (también definido como *after internet media*). Este planteamiento sería un punto de encuentro -cuando no una síntesis crítica- de los planteamientos que ya hemos visto en Guasch, Brea, y Fontcuberta.

A lo anterior podríamos sumar las conexiones que Prada plantea entre las redes sociales y la configuración de la mirada en el archivo de visualidad de la modernidad avanzada. Esta discusión es amplia y el autor no vacila en formular nuevos planteamientos críticos en torno a las prácticas artísticas y teóricas en la era de las redes sociales. En palabras del autor Juan Martín Prada:

Este libro presenta un pormenorizado estudio tanto de la actualidad del *net art* (*blog-art*, intervenciones en redes sociales y en metaversos, instalaciones conectadas a la red, etc.), como de aquellas manifestaciones artísticas que, sin ser obras en línea, trabajan «acerca de» Internet en cualquiera de sus dimensiones, estéticas, técnicas, lingüísticas, políticas o económicas y a través de un sinfín de medios (vídeo, imagen fija, *performance*, etcétera. (Prada,2005)

2.1.2.5 La Furia De Las Imágenes. Notas Sobre La Post-Fotografía.

En este libro Joan Fontcuberta desarrolla a profundidad el concepto de “postfotografía” a través de la revisión pormenorizada de artistas, teóricos y diversos ejemplos de situaciones donde queda claro cómo el internet -y con ello la e-imagen- han abierto otras posibilidades para relacionarse con y a través de las imágenes en la revolución digital. En palabras de Joan Fontcuberta (2016):

“... las imágenes no solo se han vuelto promiscuas, sino que funcionan a un ritmo vertiginoso. Circulan por internet de manera que, más que su contenido, lo que prevalece es esa velocidad con la que se diseminan y nos llegan. Se han convertido más que en soportes de información, en proyectiles” (Cobos, 2017, párr.1)

Para Fontcuberta el término postfotográfico no se refiere a un “ismo” o una tendencia en la producción fotográfica que hace frente a las redes sociales; en realidad, el término alude a un momento, es decir, a una condición que sería propia del nuevo tipo de relaciones que se han forjado con las e-imágenes. El cambio de estatus de nuestra relación con la imagen fotográfica, iniciado por la primera incursión del avance tecnológico (Velasco, 2017, p.3) se hace definitivo cuando entra en escena lo que Fontcuberta considera una “segunda revolución digital”. Como ha mencionado el propio autor en la sinopsis del libro:

La segunda revolución digital -caracterizada por la preeminencia de Internet, las redes sociales y la telefonía móvil- y la sociedad hipermoderna -caracterizada por el exceso y por la asfixia del consumo- han consolidado al unísono una era postfotográfica. En ella habitamos la imagen y la imagen nos habita. La postfotografía nos confronta al reto de la gestión social y política de una nueva realidad hecha de imágenes. Pero hoy no solo estamos sumidos en su producción masiva y apabullante. Como si fuesen impelidas por la tremenda potencia de un acelerador de partículas, las fotografías circulan por la red a una velocidad de vértigo; han dejado de tener un rol pasivo y esa extraordinaria energía cinética las hace salir de su sitio, de su quicio. Entonces, sin sitio, sin lugar al que replegarse, quedan *des-quiciadas* y se vuelven furiosas. La postfotografía deviene así un contexto de pensamiento visual que rubrica la desmaterialización de la imagen y de su autoría, y que disuelve las nociones de originalidad y de propiedad, de verdad y de memoria (Fontcuberta, 2016, p.1).

2.1.3 Artículos

2.1.3.1 Cambio de régimen. Del inconsciente óptico a la e-imagen.

Hay algo en aquello que vemos y el arte contemporáneo es capaz de elucidarlo, hacerlo visible para nosotros. Esta breve máxima que presentamos a manera de síntesis de lo mucho que plantea José Luis Brea en *Cambio de régimen. Del inconsciente óptico a la e-imagen* (2006), donde Brea despliega el sentido de la “antivisualidad” en tanto posicionamiento artístico frente al ocularcentrismo y la sociedad del espectáculo. Así, Brea plantea que en las imágenes hay mucho más de lo que alcanzamos a ver porque, en cierto sentido, lo cognoscible es mucho más amplio que lo meramente visible, de tal forma que el ojo debe enfrentarse a algo más complejo que la simple y pura experiencia retiniana u opticalidad retiniana, en términos del mismo Brea (2006). Aquí nos parece fundamental citar un extracto del artículo:

la constitución del campo escópico es cultural, o, digamos, está sometido a construcción, a historicidad y culturalidad, al peso de los conceptos y categorías que lo atraviesan. O dicho de otra forma, y resumiendo finalmente: que el ver no es neutro ni, por así decir, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico. Sino un acto complejo y cultural y políticamente construido, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro régimen escópico (p.4)

De esta forma, podemos ver que los modos de ver, las percepciones de nuestro ojo sobre las imágenes, también varían de acuerdo a las reglas de producción y recepción de una época. A este conjunto de reglas, José Luis Brea lo llama “régimen escópico” (Balarezo, 2011, párr.4) donde “régimen” significa “regla”, en el sentido de norma, y escópico, sería el nombre que damos al acto de mirar.

El reconocimiento de un inconsciente óptico asociado a la dualidad ojo fisiológico-ojo mecánico (el de la cámara fotográfica) trae consigo en el pensamiento de Brea el reconocimiento de un impulso en las vanguardias artísticas y, por ende, en las recientes prácticas artísticas, de evidenciar, mostrar o señalar aquello que se escapa a la mirada. Este principio común a las vanguardias y al arte contemporáneo obedece a lo que Brea ha denominado en clave heideggeriana “desocultación” (Brea, 2010, p.5). Ahora bien, es fundamental esclarecer este concepto en palabras del mismo Brea:

Como es bien sabido, Heidegger plantea el trabajo de la desocultación como tarea fundamental del pensamiento reflexionante, del “pensar” en su arquitectura y misión más densa y profunda, como camino a través del cual el hombre puede aproximarse a su destino en la custodia del verdadero sentido del ser y, en cierta forma, liberarse en ello del “olvido” en el que le habría sumido secularmente el imperio de la metafísica occidental como administradora de un conocimiento exclusivamente regulado bajo la perspectiva mermadora del “logos”, de la palabra (Brea, 2007, p. 149).

El término de “desocultación” tomado por Brea de la filosofía existencialista es el punto de partida para la antivisualidad en tanto posicionamiento artístico frente al ocularcentrismo. A este respecto hay que añadir que otro rasgo que se desprende de la antivisualidad -siempre heredera de la apuesta crítica de Brea- es el señalamiento de tipologías o vías de ceguera enunciadas por el Dr. Miguel Angel Hernández (2007), quien ha señalado, por mencionar algunas y nunca de manera definitiva, estrategias mediante las cuales ciertos artistas hacen frente a la saturación de la mirada, al ocularcentrismo, y a los regímenes de visualidad que toman ventaja de los límites de la mirada.

2.2 Críticas A La Mirada-Experiencia En Aby Warburg

2.2.1 Exposiciones

2.2.1.1 Ninfas, Serpientes, Constelaciones. La Teoría Artística De Aby Warburg.

Este proyecto inaugurado en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires, consiste en un desplegado expositivo del pensamiento teórico de Aby Warburg, presentando la complejidad de su pensamiento a través de 5 nodos curatoriales o ejes: 1) la ninfa; 2) el héroe; 3) la serpiente; 4) el cielo; 5) la distancia y la memoria, y mediante la relectura del acervo de diversas instituciones argentinas y extranjeras. Estos cinco elementos constituyen cinco caras de lo que podría llamarse “las cinco potencias de la visualidad” configurada a través de *Pathosformel*. Para tener un mayor detalle sobre la muestra, conviene citar un fragmento:

Cinco ejes estructuran la muestra y la reflexión sobre las 62 piezas exhibidas. Los tres primeros son “La ninfa”, un personaje de la vieja cultura del Mediterráneo, olvidado durante el medioevo, que reapareció en las artes de finales del 1400; “El héroe” –Warburg llamó *Pathosformel* a los conjuntos de elementos plásticos que representan un personaje típico y transmiten una emoción–; y “La serpiente y la magia”, temas fundamentales a partir del Renacimiento en la supervivencia de formas del pensar de los pueblos antiguos. A los ejes anteriores se suman “El cielo estrellado”, referido a la manera en que distintas épocas representan las constelaciones, ya que el teórico alemán consideraba la Astronomía un pilar del orden; y “La distancia y la memoria”, sobre la existencia de distancias mentales entre el ser humano y el mundo, o espacios para el pensar, y el papel de la memoria individual y colectiva en la transmisión, el cambio y la vuelta a la vida de ciertas fórmulas visuales (Duprat, 2019, p. 2)



Fig.9. Nota.Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg (detalle de la muestra) Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 2018. Curador: José Emilio Burucua. Fuente: <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/>

La exposición *Ninfas, serpientes, constelaciones* es valiosa para esta investigación porque en ella se encuentra una reinterpretación del trabajo de Aby Warburg bajo una perspectiva contemporánea que responde a problemáticas y fenómenos tanto en el ambiente de los estudios visuales, como en el de las prácticas artísticas contemporáneas. En ese sentido, la aportación de la exposición trasciende los límites de lo meramente representacional y se vincula a planteamientos que se valen de objetos artísticos para dar cuenta de la vitalidad del pensamiento crítico.

2.2.1.2 Atlas Eidolon.

El artista mexicano Erick Beltrán realizó en el año 2014 una exposición titulada *Atlas Eidolon*, donde construyó una analogía tridimensional del *Atlas Mnemosyne*, proyecto de Aby

Warburg, constituido por un conjunto de 63 paneles -alguna versión indica que fueron 79- que presentaban y suscitaban la apertura de manera visual las tensiones en la memoria de las imágenes utilizadas a lo largo del tiempo para encontrar sentido en el mundo (Beltrán, 2014).

Atlas Eidolon, que parte del concepto griego que hace referencia al doble de una persona muerta, se puede entender como una suerte de *fantasma* o imagen; la pieza principal de la exposición se basa en sistemas medievales y renacentistas del arte, así como la teoría de la imagen delineada por Aby Warburg (“En conferencia de prensa”, párr 1, 2014).

Erick Beltran crea un modelo escultórico basado en un sistema de discos giratorios, que permite la combinación de distintas imágenes pertenecientes al mundo imaginario del mexicano generando efectos visuales repetitivos e incluso hipnóticos a fin de poner en operación la dinámica de nuestra memoria colectiva.



Fig.10. Nota. Atlas Eidolon, Erick Beltrán, Museo Tamayo de Arte contemporáneo, Secretaría de Cultura, 2014. Curador: Willy Kautz. Fuente: <https://www.arteinformado.com/agenda/f/atlas-eidolon-101643>

El *Atlas Eidolon* es una escultura en movimiento. Lo que él hizo fue un sistema de engranajes giratorios sobre sí mismos que estaban integrados por imágenes de diferentes

momentos en la historia del prisma en México. Beltrán se percató de que la memoria cultural de México está basada en una serie de *Pathosformel*, es decir, una serie de momentos significativos y lo que hizo fue abrirlos. Lo que el autor notó es que la idea del héroe es permanente, así como la del caudillo, del mesías y mecenas; también la idea del fracaso y que tenemos una serie de esquemas de representación para el fracaso por la nostalgia política. Este Gran Atlas era un sistema que de alguna manera ponía en crisis las diferentes configuraciones visuales de la *psique* social del mexicano. Como ha mencionado el curador Willy Kautz (2014):

Atlas Eidolon, la máquina de lectura hecha para el Museo Tamayo, es un modelo para mostrar los contenidos emocionales de las imágenes, en la medida en que el espectador reconoce las formas constituidas por la combinación de símbolos y de personajes que se repiten. Al devenir en fórmulas, estas figuras históricas y sus cargas emotivas migran a la psique. La repetición de sus gestos y su carga dramática los vuelve apariciones espectrales que resurgen en movimientos concéntricos y flujos ascendientes y descendientes que se intensifican en ramificaciones y escalonamientos. La hipótesis de Erick Beltrán radica en que “existen” máquinas de montaje de imágenes que nos mantienen en una narrativa cíclica, en una suerte de hipnosis. Para contrarrestar esa ideología y transformar nuestro mundo, hay que atacarla en su propio campo de operación, a saber, el de la imagen y, por ende, la memoria colectiva (p.5).



Fig.11. Nota. Atlas Eidolon, Erick Beltrán, Museo Tamayo de Arte contemporáneo, Secretaría de Cultura, 2014.
Curador: Willy Kautz. Fuente: <https://gastv.mx/atlas-eidolon/>

En fin, para los fines de esta investigación doctoral, el trabajo de Erick Beltrán representa un ejemplo de cómo las prácticas artísticas utilizan las aportaciones de Aby Warburg para develar tensiones simbólicas en el imaginario colectivo, sea a nivel de la *psique* social y su impronta mnemónica en el archivo de visualidad de la modernidad avanzada, o en la *psique* social del pueblo mexicano y la huella que dejó han dejado la violencia y corrupción.

2.2.2 Libros

2.2.2.1 El Ritual De La Serpiente (2004).

Con motivo de la boda de su hermano, Aby Warburg realizó un viaje a la ciudad de Nueva York, lo cual le llevaría a una de las experiencias que definieron el rumbo de la *ciencia sin nombre*, en la cual aún pensamos para darle sentido a nuestras relaciones con las imágenes. Como parte de la travesía, Warburg decidió recorrer el territorio de los Indios Pueblo en el desierto de Nuevo México y Arizona, particularmente las comunidades de Acoma, Walpi y Oraibi. Fue entre rituales de invocación de la lluvia y entre procesos animistas para emparentar con los animales, donde Warburg encontró las claves para una interpretación de las imágenes no ya como obras de arte limitadas a su concepción simbólica o al significado preciso identificable en un contexto dado, sino como objetos abiertos, mariposas en constante flujo (Didi-Huberman, 2011) Así, se desplegaron los conceptos de “anacronía”, “supervivencia”, *Pathosformel*, “espacio de contemplación” y, lo más importante para esta investigación: una nueva concepción de la imagen en tanto almacén de energías y potencias mnemónicas reactivables en determinados contextos y/o situaciones emotivas.

El libro titulado *El ritual de la serpiente* (Warburg, 2004) es el material de la conferencia que el mismo Warburg dictó para un público integrado por pacientes y médicos en la clínica Bellevue, ubicada en Kreuzlingen, Suiza, donde el autor se encontraba hospitalizado debido a un conjunto de desórdenes mentales, y bajo la tutela del Dr. Ludwig Binswanger.

El documento presentado por Warburg no es el resultado de una investigación definitiva sobre el comportamiento de las comunidades originarias -al menos Warburg sentenció que el propio documento no fuera tomado de esa manera-, sino como las confesiones de una persona que luchaba por su propia salvación y que encontró las claves para restablecer el equilibrio de su alma en el pensamiento simbólico de un pueblo aislado geográficamente de occidente pero interconectado con la antigua Atenas, a través de un lazo mnemónico más allá

de la dimensión genealógica del tiempo. Así, la conferencia es en realidad un testimonio de lucha donde Warburg mostraba que había encontrado una salida, ese equilibrio que le permitiría volver a su vida.

Aunque el autor pidió que la conferencia no fuera publicada, su voluntad no fue respetada, de tal manera que hoy podemos leerla en dos versiones; la primera, es la que lleva el título de *El ritual de la serpiente* (Warburg, 2004) y consiste en un documento narrativo en tono de novela de aventura, donde el autor incorpora sus reflexiones estéticas mediante la observación participación. Es una especie de diario de viaje que interpreta cada detalle y desglosa sus implicaciones en el marco de la historia de las imágenes; la segunda versión lleva como título *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Nuevo México* (Warburg, 2019). Aunque la semejanza con el documento anterior es grande, este último tiene una visión más personal, incluso íntima. En él encontramos declaraciones sobre su propio estado de ánimo, así como las razones interiores que le llevaron a realizar el viaje.

Las aportaciones de Warburg a esta investigación son dobles: 1) por un lado, Warburg encontró que existe un determinado comportamiento ante el símbolo, lo cual se manifiesta a nivel intercultural, este planteamiento lo asoció a la supervivencia de la serpiente como símbolo portador de energías visibles en las respuestas del cuerpo humano ante su presencia. 2) Por otro lado, significó una búsqueda interna por huir, escapar de la historia del arte estetizante. Así, como el autor alemán, este proyecto de tesis doctoral nació por la necesidad de encontrar a una persona muerta a través de la revisión de su mirada, sus gestos, su comportamiento simbólico ante el mundo, visible en el inconsciente fotográfico que guiaba su mirada. Como Warburg, buscamos salir de la aceleración de la vida para reencontrar el equilibrio del propio cuerpo; desacelerar nuestra producción fotográfica y despegarnos del teléfono para volver a sentir otro tipo de experiencias. Encarnar las imágenes.

2.2.2.2 Aby Warburg Y La Imagen En Movimiento (2017).

En esta obra el filósofo, historiador del arte y curador Philippe-Alain Michaud (2017) desarrolla lo que comienza como una visión panorámica del pensamiento de Aby Warburg y gradualmente evoluciona hacia análisis concretos sobre aspectos claramente segmentados en el pensamiento warburgiano, pero unificados por un criterio interior: abrir las lecturas de las imágenes más allá de los límites de las nociones de significado y valor histórico.

El libro se presenta como una extensa revisión de todos los pormenores que rodean el universo Warburgiano, desde estudios fundamentales realizados por el propio Warburg hasta el círculo que le rodeó, influencias en su pensamiento y legado para disciplinas como el cine, la teoría crítica, teoría literaria, arte contemporáneo y el psicoanálisis. En el último capítulo, Michaud presenta extractos no publicados -inéditos en español- y que, antes de este libro, no eran accesibles reunidos en un solo documento. Para definir con más precisión el carácter de este libro, vale la pena citar un extracto directamente del mismo:

La obra de Philippe-Alain Michaud no es solamente un libro sobre Warburg, es un libro con Warburg, cuyas intuiciones prolonga introduciendo en su análisis el daguerrotipo, las experiencias de Marey, el cine primitivo, la danza de Loïe Fuller, prácticas todas ellas que afloran en la interpretación warburgiana de las imágenes y que aclaran su singularidad.

2.2.2.3 Los Desplazamientos De La Imagen.

Es un libro escrito por la académica mexicana Elsie Mc Phail Fanger (2015) y tiene una doble función: por un lado, su contenido didáctico provee un mapa que describe y desarrolla el pensamiento de Aby Warburg centrada en el uso práctico de sus aportaciones intelectuales en materia de cultura visual-estudios visuales. A diferencia del texto de Michaud, la obra de Phail Fanger nos sitúa directamente en la correspondencia de Warburg con el presente de los estudios visuales y problemas de las ciencias de la cultura, con cierto énfasis a la teoría crítica. Aunque en apariencia Michaud también logra ese resultado, la distinción está en que Fanger plantea problemas a manera de ejercicio teórico para acercarnos a la profundidad del pensamiento Warburgiano a partir de fenómenos sociales actuales; incluso, el libro culmina con el análisis de algunas fotografías donde la autora identifica las *Pathosformel* y su relación con dinámicas sociales, históricas, políticas y culturales. Como nota introductoria, la autora plantea lo siguiente:

La presencia de las imágenes es tan antigua como la cultura europea occidental. A partir de su prohibición en el Antiguo Testamento, se inicia en occidente una larga historia de guerras pictóricas y movimientos iconoclastas de orden político, social, cultural y teológico, mismas que han estimulado un conjunto de interpretaciones sobre el poder, la manipulación, el rango, el sentido y el papel de las imágenes.

¿Qué es una imagen? ¿Qué la hace “hablar”? ¿Qué hace que nos conmueva hasta las lágrimas? ¿Cómo imprime sentido a la materia, color, escritura, mármol, electricidad, y cómo incide en el ánimo de las personas? ¿Cómo se relaciona con otras y en todas las formas no verbales de la cultura y cómo se vincula con el habla? (Phanger, 2013, p.1).

2.2.3 Artículos

2.2.3.1 Del Atlas Mnemosyne A Giphy. La Supervivencia De Las Imágenes En La Era Del Gif.

El archivo de la visualidad global es ofrecido como materia privilegiada para figurar las emociones. ¿Por qué estas imágenes parecen condensar expresiones, sentidos y emociones universalmente compartibles? “De qué modo la repetición de estos actos de inscripción mimética incorpora en nuestro cuerpo hábitos y expresiones” (De Angelis, 2016, p.1) Lo anterior podría ser tomado como el núcleo epistemológico del artículo que Marina de Angelis ha desarrollado para cuestionar la circulación y transmisión de gestos en redes sociales, mediante GIPHS o GIFs, los cuales funcionan como una especie de abstracciones simbólicas del cuerpo, como “fragmentos congelados” de la expresión humana.

El trabajo teórico desarrollado por Marina de Angelis es particularmente significativo para el desarrollo de esta investigación ya que en él se encuentra expuesto a profundidad el mecanismo mediante el cual las *Pathosformel* -fósiles emotivos en movimiento- han logrado aparecer en nuestra mirada en el marco de las redes sociales (mediante su sobreexposición cada vez mayor en el plano de un circuito digital saturado de fotografías débiles). Para aclarar el planteamiento de la autora, es útil citar el resumen de su trabajo:

Nacidos a finales del siglo XX, los GIFs han regresado de la mano de las redes sociales. No son un simple formato de compresión sino una imagen intermedial. Un fenómeno cultural que condensa en su breve existencia y simplicidad técnica una serie de elementos propios de la cultura visual contemporánea. A simple vista pueden resultar imágenes sin ninguna importancia, meros residuos fragmentarios de la comunicación en la era digital. Pero si consideramos el incremento exponencial del intercambio de GIFs en internet en los últimos años debemos asumir que son más que un simple divertimento. Ya sean consideradas imágenes pobres, conversacionales, intermediales,

banales o artísticas, conforman un conjunto disperso y fragmentario que responde al principio de clonación y réplica de la imagen digital. Sitios como GIPHY o Tumblr acumulan colecciones que no paran de crecer. El archivo de la visualidad global es ofrecido como materia privilegiada para figurar las emociones. ¿Por qué estas imágenes parecen condensar expresiones, sentidos y emociones universalmente compartibles? Desde los más simples y masivos hasta el GIF ART, el GIF-ITI o los implantes del Net Art este artefacto visual es uno de los protagonistas indiscutibles de la cultura visual 2.0. Sus particularidades técnicas, sus modos de existencia en la red hasta sus expresiones artísticas y creativas, pueden ser un medio de expresión y reiteración de emociones, un objeto anestésico o un juguete óptico y reflexivo. Las plataformas que los albergan son un gran síntoma de la cultura visual contemporánea donde podemos navegar para comprender mejor nuestro propio tiempo (G. de Angelis, 2016, p.2016).

2.2.3.2 La Expresión De Las Emociones, De Darwin.

Este artículo de Xavier Lizárraga Cruchaga presenta una revisión a profundidad de los tres principios que regulan la expresión de las emociones en los hombres y los animales. Hay que agregar que el autor no interpreta las aportaciones de Darwin, sino que las describe en función de ofrecer al lector un panorama de lo que Darwin quiso comunicar a través del libro *La expresión de las emociones en los hombres y los animales* (2017).

Los tres principios que el autor recupera son hábito, antítesis y adaptación por utilidad. Para el desarrollo de esta tesis, el trabajo de Darwin, específicamente el libro *La expresión de las emociones en los hombres y los animales* (2017). ha sido fundamental porque fue él quien aportó una base científica para las reflexiones sobre la formación, circulación y transmisión de las *Pathosformel*; a esto podemos añadir que, si bien es cierto que Warburg ya había encontrado las bases para su interpretación de las imágenes en Vischer padre e hijo, Usener, Franz Boas y

James Cushing, fue el biólogo Charles Darwin quien describió los principios inmanentes de la naturaleza expresiva, cuestionando así a la tradición clásica donde el cuerpo disponía de rasgos fisiológicos pensados exclusivamente -y creados para ello- ciertas emociones. Finalmente, encontramos una crítica a las caracterizaciones simbólicas en el binomio Darwin-Warburg.

2.2.4 Tesis

2.2.4.1 Aby Warburg: Seis Lecturas Esenciales. Una Reconstrucción De La Noción Warburgiana De Imagen (2012).

Esta investigación a cargo de Rosenberg Alape Vergara (2012) recopila seis de los pilares que sostienen la concepción de imagen en el pensamiento de Aby Warburg. Es un documento que ofrece un panorama del contexto de cada autor, así como la manera en la que influyó en el pensamiento de Warburg. A lo largo de las páginas, el autor muestra la necesidad del pensamiento interdisciplinar en el campo de la historia del arte y las ciencias de la cultura.

Para esclarecer el sentido de su aportación, es conveniente citar el resumen de la tesis:

El objetivo de esta investigación es hacer un rastreo de las fuentes usadas por Aby Warburg para construir su noción de símbolo. Seis autores, con sus respectivas obras representativas, se presentan como esenciales para realizar tal tarea: El Sartor Resartus (1833) de Thomas Carlyle, La expresión de las emociones en el hombre y los animales (1872) de Charles Darwin, Sobre el sentido óptico de las formas (1873) de Robert Vischer, Mito y ciencia (1879) de Tito Vignoli, El símbolo (1887) de Friedrich Theodor Vischer y La Mneme como principio constante de los fenómenos orgánicos (1904) de Richard Semon. Se analizan aquí los aspectos relevantes que Warburg tomó de estos autores contrastándolos con elementos destacados de su obra. Al final se toma la idea warburgiana del símbolo como elemento orientador de la cultura — a través de la palabra, acción e imagen— para hacer una reflexión sobre el papel que debería jugar la

imagen de la Tierra como una entidad viviente (Gaia) para las futuras generaciones.
(Alape, 2012,p.7)

2.2.4.2 Recordando A Ofelia; Melancolía Y Cultura Visual (2014).

La tesis de Remedios Perni Llorente (2014) parte del concepto de *Pathosformel* para estudiar la figura de Ofelia en la cultura visual. Al igual que en la exposición *Ninfas, serpientes, constelaciones* a cargo de José Emilio Burucúa(2019), en el trabajo de Aby Warburg (2010) existen cinco ejes que giran en torno a la *Pathosformel*: ninfa, héroe, serpiente, el cielo, distancia-memoria. Remedios Perni (2014) agrega a esta división la figura de la Ofelia como un símbolo portador de la energía emotiva perteneciente a la melancolía. Aunque podría sumarse la figura de Ofelia a la ninfa, en realidad ésta última tiene su propia historia y memoria en la cultura visual de occidente. De ahí la necesidad de rastrear diversas fuentes y contextos en que ha sido utilizada desde que William Shakespeare la situó en el panorama universal de la historia cultural.

Una vez expuesto el panorama general de la tesis, resulta apropiado citarle:

Reinventada por cada época, Ofelia habla de nosotros mismos y nos interpretamos a través de ella. Ofelia es la ficción llevada a la realidad y viceversa. Como mostrará esta Tesis Doctoral, a menudo la vemos en persona (en el sentido del griego clásico de “prosopón”, como máscara), habitante de nuestros espacios, más aún nuestros espacios internos, agazapada en el arrecife de la inconsciencia o escalando hasta su cumbre para ser retratada por la conciencia (Perni, 2014, p.21).

2.2.4.3 Vigencia Del Atlas Mnemosyne De Aby Warburg En Las Prácticas Artísticas Contemporáneas (1985-2018). La Memoria Como Recurso Y El Re-Acontecer De La Imagen.

Vigencia del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg en las prácticas artísticas contemporáneas (1985-2018). La memoria como recurso y el re-acontecer de la imagen. es una tesis doctoral que intenta abordar desde todos los planos posibles qué es la memoria, lo memorable, el acto de recordar, etc. “Aborda el modo en que el recurso de la memoria actúa en el artista cuando crea, en el espectador cuando experimenta; en el diálogo e intercambio de recursos que se produce a través del arte” (Krause Buedo, 2020, p.5). Este extracto de la tesis doctoral de César Krause Buedo nos permite ver su intención como investigador y artista visual: atender las resonancias del legado intelectual de Aby Warburg en las prácticas artísticas contemporáneas.

El trabajo realizado por Krause es de particular importancia para el desarrollo de esta presente tesis doctoral sumada al esfuerzo por proponer lecturas de corte warbugiano fuera del campo de la historia del arte. Tanto en el trabajo de Krause como en la tesis desarrollada, el pensamiento del autor alemán es llevado a los estudios visuales bajo la perspectiva de la teoría crítica, conteniendo especial énfasis en su influencia no sólo intelectual sino procesual en la manera para atender, abrir y cuestionar a las imágenes mediante instrumentos de trabajo artísticos. Para explicar con más detenimiento el trabajo de Krause Bado (2018), se citará el resumen de su tesis doctoral:

La investigación realizada bajo el título “Vigencia del Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg, en las prácticas artísticas contemporáneas (1985-2018). La memoria como recurso y el re-acontecer de la imagen” estudia modos de establecer sistemas que permitan relacionar la investigación del historiador mencionado, cuyo título refiere a la diosa de la memoria correspondiente a la mitología griega, con las prácticas actuales. Consiste en una labor investigativa sobre la memoria desde diferentes epistemologías,

donde se expone el modo en que especialmente incide en los artistas a la hora de crear. Dentro del rubro artístico, se muestran en ocasiones temáticas antiguas ya en desuso que reaparecen como motivo o detalles conformadores de trabajos artísticos actuales.

Así, intenta abordar desde todos los planos posibles, qué es la memoria, lo memorable, el acto de recordar, etc. El modo en que el recurso a la memoria actúa en el artista cuando crea, en el espectador cuando experimenta; en el diálogo e intercambio de recursos que se produce a través del arte. Especialmente atendiendo al recurso memoria.

El texto demuestra de modo práctico la vigencia del “Atlas Mnemosyne”, indicando relaciones con el arte contemporáneo. Parte de una división de los 63 paneles en los que quedó configurada esta obra basada en un sistema mnemotécnico sobre los intereses del historiador del arte Aby Warburg en doce unidades de contenido justificadas. Dentro de ellas se consignan contenidos epistemológicos fundamentalmente de Filosofía, Psicología y Economía. A continuación, se hace un estudio según la fragmentación referida, que es correlativa según el orden de los paneles de dicho atlas. Este estudio utiliza también el método del dibujo como herramienta práctica para aprehender contenidos. Los dibujos se realizan en el marco del pensamiento general de su autor, y se presentan como carátulas ilustradas de cada capítulo. De este modo, en relación con cada uno de los doce apartados y con asociaciones fundamentadas, se consignan y describen prácticas artísticas contemporáneas del período acotado; 1985-2018 (p.12)

III. PATHOSFORMEL E INCONSCIENTE FOTOGRÁFICO. EN TORNO A LA CONFIGURACIÓN AFECTIVA DE LA MIRADA

3.1 Introducción

Hace seis años murió Daniel Davis. Es la persona sosteniendo la serpiente. Daniel falleció de un infarto fulminante. Esos mismos años fueron los más violentos en la historia del México contemporáneo debido a la guerra contra el crimen organizado gestionada por el ex presidente Felipe Calderón Hinojosa.



Fig.12 *Nota.* Adaptado de *Daniel Davis sosteniendo una serpiente junto a su hermano y una persona desconocida*, de Osiris Arias, 2016, Archivo personal de Osiris Arias.

Como miles de cuerpos sin rostro, el suyo quedó suspendido en una especie de *punctum* familiar (Barthes, 1980,p.65) donde cada uno recuerda algo distinto y lejano. Al ver esta fotografía suya sosteniendo una serpiente, algo en ella parece familiar, alcanza a tocar en el instante fragmentario de su cognoscibilidad. Es como si algo suyo se resistiera al olvido tratando de decir algo sobre el presente y la manera de mirar y ser mirado. En realidad, por sí misma esta fotografía no dice nada; sin embargo, ayudó a llenar lagunas, confirmar impresiones;ofreció pruebas antes inaccesibles (Auster, 2011, p.25).

Al ver de cerca su fotografía, surgen distintas preguntas: ¿Cuáles son los sentimientos o puntos de vista conscientes o inconscientes detrás de los que se almacenan dichas expresiones en los archivos de la memoria? ¿Existen leyes para gobernar su formación o resurgimiento? ¿Existen medios para detectar el resurgimiento de ciertas expresiones visuales o teorías para comprenderlo? Hay algo en la mirada de Daniel que pervive en las fotografías de otros miles de usuarios de redes sociales. Encontrar ese “algo”, esa mirada compartida, sería también una manera de buscar a Daniel.R e inventarlo para mantenerlo vivo.

Se pensó en elaborar este texto sin la pretensión de escribir una genealogía definitiva del alma humana. No se pensó en una genealogía que tuviese la utilidad de ser una cartografía de las agitaciones-tensiones simbólicas que establecen el sistema integral de representaciones figurales ligadas a experiencias emotivas específicas. La intención de este texto es desglosar una propuesta teórica sobre el comportamiento ante el símbolo que muestra una tendencia repetitiva a nivel intercultural, la cual estaría caracterizada por búsquedas intersubjetivas que tienen como objetivo representar formalmente experiencias.

Aunque estos planteamientos aparecen en una vasta literatura con diversos enfoques (desde la biología hasta las ciencias de la conducta y la estética psicológica), hemos decidido centrar el marco teórico en las contribuciones del psichistoriador de las imágenes Aby

Warburg, de quien tomamos el concepto de *Pathosformel*, definidos como “respuestas de reacción primaria automática que se reflejaban en la gestualidad espontánea ante el miedo, terror, peligro, la pasión, amor, al dolor, remanentes arcaicos, impresiones de fuera que se incrustan en la memoria” (Fanger, 2013, p.47).

En él, se encuentra una síntesis crítica del universo teórico en torno al funcionamiento de las imágenes en tanto estructuras mnemónicas portadoras de sentidos y potencias en suspenso. Así mismo, queremos resaltar las notables contribuciones que este autor recibió por parte del biólogo Charles Darwin, quien desarrolló una notable contribución a la teoría sobre la expresión de las emociones, donde subrayó la adquisición, formación y transmisión de hábitos. Dicha contribución influyó en la visión Warburgiana en torno a los movimientos de las imágenes en tanto estructuras dinámicas en la memoria. A esto último hay que agregar que si bien Darwin explicó el mecanismo fisiológico-compartimental del funcionamiento expresivo, él mismo reconoce que, como ha señalado el Dr. Xavier Lizárrafa Cruchaga :

El más cauteloso Darwin subraya que fácilmente podemos confundir expresiones innatas con expresiones artificiales (que derivan de acciones premeditadas o de convenciones culturales) con otras realmente universales, en tanto que innatas y características de una forma animal. A lo que añade que es difícil saber si algunos movimientos expresivos son o no de origen en una especie o si, en un primer momento, fueron producto de una acción deliberada y posteriormente por efecto del hábito, se fijará como un movimiento que se realiza sin intervención de la voluntad, derivando en instinto en las especies que le siguen en el tiempo. Para él, en última instancia, tales conductas, en la medida en que resultan útiles, llegan a ser necesarias y terminan por constituir un rasgo que se transmite y selecciona favorablemente. (Cruchaga, 2010, p.4)

Como hemos dicho hace seis años murió Daniel Davis. ¿Qué hacer ante las fotografías tendidas de un muerto?; ¿de qué manera reactivar su memoria a través de un ejercicio crítico

de las imágenes? A partir de su muerte, se mantuvo una conversación con su madre Sandra Davis. Compartió archivos de Daniel en distintas etapas de su vida y se generó un catálogo digital con base en las mismas categorías.

Es una especie de archivo donde habita la presencia contemporánea de los gestos primitivos. Son fósiles en movimiento, fantasmas cuya intensidad emotiva cambia en cada acto de invocación fotográfica. Las experiencias fóbicas de las que habló Aby Warburg se encuentran reactivadas en situaciones cotidianas como soplar un pastel y fotografiarse con la pareja en una playa a contraluz durante el atardecer.³

Ciertamente Daniel Davis no era un gran fotógrafo. Tuvo una cámara y tomó fotos en momentos que consideró importantes, divertidos, especiales, etc. Eran eventos en la vida cotidiana como retratos, viajes y carnes asadas. No obstante, esa misma estética amateur atrajo y motivó esta pregunta: ¿Qué tienen en común todas las personas que han tomado una fotografía? Es necesario considerar cualquier ritual cotidiano. ¿Cuáles son las cualidades específicas de los gestos para que funcionen en determinados momentos como fórmulas simbólicas que expresan emociones? (Michaud, 2017, p.237).

¿Qué tendrían en común las miles de fotografías subidas a internet y redes sociales como si fuera un archivo o catálogo de la expresión de las emociones? Si lo vemos desde un plano meramente formalista, nada. La exactitud tendría muchas imprecisiones. La cuestión del parentesco fotográfico –*inconsciente fotográfico*– es visto como una estrategia de representación apoyada en cierto inconsciente visual-simbólico que desde la invención de la cámara fotográfica ha perpetuando una serie de patrones y fórmulas de representación emotivas pensadas para dar forma a *fantasmas-gestos*⁴. Es notable que las redes sociales han participado

³ Esta aproximación darwinista sobre la expresión de las emociones y su recepción por Warburg en cuanto a sus estudios sobre la supervivencia de la antigüedad pagana en el renacimiento florentino -y posteriormente a escala mnemónica intercultural- ha sido ampliamente estudiada, por lo que este trabajo se centrará en la revisión de los principios que regulan el comportamiento simbólico y la expresión de las emociones.

⁴ Estas fórmulas visuales -inconsciente fotográfico- tienen que ver con la sustitución tecnológica de los engramas -imágenes- marcados por experiencias intensas -dinamogramas-. Así, el inconsciente fotográfico es la

en la transformación de los procesos de representación intersubjetiva. Para representar nuestras emociones se acuden a ciertos códigos inconscientes, patrones que se encuentran en la mirada y brotan como una búsqueda de empatía estética con la persona que mira y recibe una mirada.

Esta búsqueda de empatía estética a partir de códigos figurales preestablecidos y de la familiaridad con determinados hábitos de representación, se encuentra apoyada en el planteamiento de Aby Warburg. Para dicho autor, toda representación artística primaria se da como una respuesta a experiencias fóbicas, es decir, fenómenos ante los cuales los humanos responden mediante abstracciones simbólicas⁵. A estas prácticas de gestualidad intensa y densamente saturadas de valores expresivos, Warburg les denominó *Pathosformel*, entendidas como:⁶

Un conglomerado de formas representativas y significantes históricamente determinadas en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social. (Burucúa, 2006,p.2)⁷

presentación de una fórmula sin pathos. Resulta ser una imagen desprovista de gran parte de su valor expresivo; de aquello sólo queda una capa superficial, una huella apenas visible de las experiencias a las que dieron forma.

⁵ Schmarsow señalaba que, cuanto más primitiva es la reacción emocional, más partes del cuerpo intervienen en los movimientos expresivos. Un ejemplo de ello es el caso del “movimiento de los miembros inferiores golpeando al suelo en un mismo sitio, como muestra de intensificación externalizada del afecto.” (McPhail, 2013,p.24.).

⁶ Estas fórmulas expresivas son también la base para el desarrollo posterior de la configuración visual en las artes visuales. Su núcleo ontológico no proviene de un diseño externo-artificial, sino de algo que le es propio a las imágenes: el cuerpo en tanto ente o dispositivo generador de valores expresivos. También se pueden considerar a las *Pathosformel* como gestos que devinieron en una serie de representaciones compartidas de generación en generación, donde el encuentro entre la experiencia y la imagen devino en la inscripción de hábitos determinados de representación.

⁷Como ha señalado Octavio Paz (1984) “Cualquiera que sea el origen del habla, los especialistas parecen coincidir en la «naturaleza primariamente mítica de todas las palabras y formas del lenguaje...». La ciencia moderna confirma de manera impresionante la idea de Herder y los románticos alemanes: «parece indudable que desde el principio el lenguaje y el mito permanecen en una inseparable correlación. Ambos son expresiones de una tendencia fundamental a la formación de símbolos: el principio radicalmente metafórico que está en la entraña de toda función de simbolización.» (p.11).

Aunque la definición anterior plantee por sí misma el marco general para explicar el funcionamiento de las configuraciones simbólicas de las emociones en planos estéticos, no es suficiente para alcanzar a ver cómo es que las experiencias fóbicas se traducen en fórmulas emotivas que sobrevivirán a lo largo de los siglos en la psique social. Es por este motivo que se considera necesario hacer una revisión en torno al sustento biológico sobre el cual Aby Warburg fundó su planteamiento acerca de la mirada.

3.2 Experiencia

Como se ha indicado, las *Pathosformel* se construyen por tensiones y experiencias de máxima intensidad figural. Las expresiones no son simples representaciones de estados de ánimo; ellas los configuran y determinan. Esto provoca que la separación entre lo físico y mental se desvanezca (Vergara, 2012, p.113). En el esquema presentado a continuación puede verse la transición entre una experiencia ante el mundo, su configuración simbólica en diversos registros, y finalmente su desplazamiento en la psique social estableciéndose como estilo representativo de un contexto determinado.

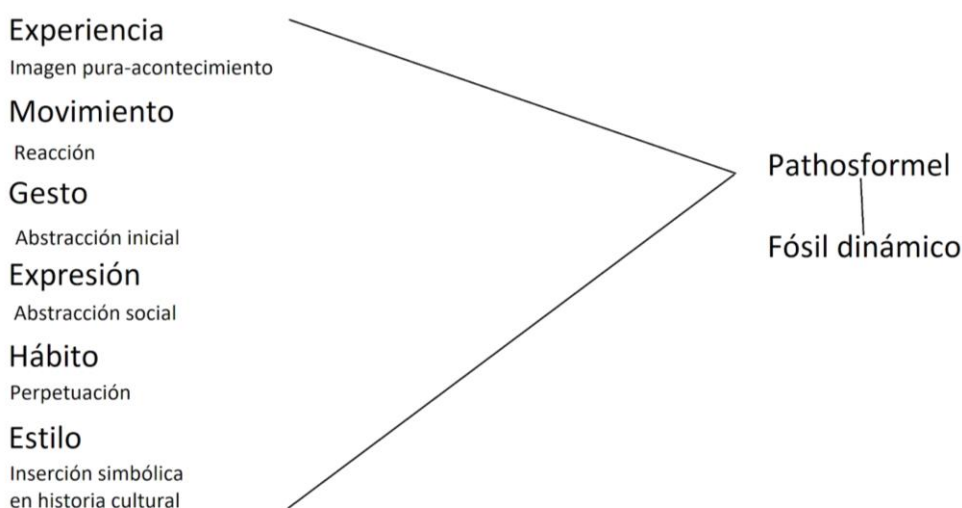


Fig.13.Nota. Adaptado de *Esquema sobre la formación, supervivencia y transmisión de las Pathosformel*, de Osiris Arias, 2020, Archivo de Osiris Arias. Sin registro de licencia.

En 1897, Aby Warburg viajó al territorio de los Indios Pueblo, situado en el desierto compartido por Nuevo México y Arizona con el motivo de, por un lado, realizar "una exploración transcultural de los mitos, rituales y simbolismos" (Warburg, 2004, p.79) en el pensamiento y rituales de los pueblos indios.⁸ Fue un esfuerzo por conciliar la conciencia mítica primitiva y la racionalista de las civilizaciones evolucionadas (Warburg, 2004). Dicho de forma más precisa, Aby Warburg (2004) no buscaba encontrar en las praderas americanas al griego mitopoiético, sino al ser humano creador de símbolos (p.90).

Ese encuentro con el ser humano creador de símbolos sólo podría darse a través del reconocimiento de una anacronía, es decir, de la presencia de un tiempo en otro. Dicho fenómeno sucede, en el caso estético, a través de imágenes supervivientes y estructuras mnemónicas que se han desplazado a lo largo de la psique social. Esto, aunque se remite a un tiempo y lugar fuera de los alcances de la observación fisiológica, podemos pensarlo en su contexto de torbellino. Equivaldría a situar el origen de las imágenes en experiencias que dejaron huellas en la memoria. Así, antes de ser símbolo se es imagen. Antes de la imagen estaría el movimiento ante experiencias intensas vinculadas a procesos animales, de ahí que nuestros movimientos son inteligibles a la luz de nuestro pasado animal. "Esta motricidad es el resultado de un proceso de selección natural que filtra las acciones dinámicas necesarias o adecuadas para determinada situación emotiva". (Vergara, 2012,p.125)

Como primer caso es adecuado considerar a la serpiente como matriz de experiencias fóbicas, por tanto, de representaciones simbólicas. Esto sería una manera de pensar el comportamiento ante el símbolo y la serpiente, además de cómo eso da pie a formaciones simbólicas. Retomando el viaje de Aby Warburg, el cual derivó en la conferencia

⁸ Como ha indicado Ulrich Raulff, esta investigación de Aby Warburg tendría un claro antecedente en el trabajo de James Mooney: *the ghost-dance religion and the sioux outbreak of 1890*. Mooney trata de encontrar paralelos entre dicha religión indígena y las tradiciones hebreas y musulmanas, así como en la historia de Juana de Arco y en las costumbres de los flagelantes y los cuáqueros (Warburg,2004).

titulada *El Ritual de la serpiente*, durante su estancia en el territorio de los Indios Pueblo identificó la presencia de elementos de culturas antiguas en el presente. Como ha señalado Raulff (2006) “En varios puntos de su conferencia evoca el terror primitivo que la serpiente, a la que describe como “el más aterrador entre los animales”, ejerce sobre el ser humano. En efecto, ningún ser parece poseer, sea real o imaginario, tanto potencial fóbico” (p.92).

Este planteamiento se refuerza con el que hace Mundkur (1983) respecto a la serpiente en tanto núcleo de experiencias fóbicas:

La variedad de los cultos a la serpiente, tal como suele manifestarse en casi todas las culturas y religiones, se debe a esta singular potencia emocional. [...] a motivación profunda de tales cultos se diferencia esencialmente de la de los demás cultos animales; que la fascinación y el miedo evocados por la serpiente no pueden ser atribuidos únicamente a su veneno letal, sino también a los esquemas instintivos menos palpables, aunque igualmente importantes, que radican en la evolución de los primates; que las serpientes, a diferencia de casi todos los demás animales...evocan reacciones fóbicas instintivas e irracionales tanto en los humanos como en los primates; que la clasificación del ser humano como especie guiada por la razón y el empleo de los símbolos no es acertada en este aspecto, y que la fascinación causada por la serpiente en algunos primates señala ciertas reacciones biológicas que la mera percepción de los movimientos serpenteantes del reptil provoca en el sistema nervioso. (p.6)

El miedo es el catalizador de todo un conjunto de movimientos que eventualmente devinieron en expresiones hasta fosilizarse como estructuras simbólicas empáticas determinadas: *Pathosformel*.

3.3 Movimiento

Si se vuelve a mostrar el esquema presentado al inicio de este texto, se notará que el ciclo de desplazamientos de la imagen comienza con la experiencia. Si las prácticas mágicas del culto a la serpiente esclarece capas más profundas del razonamiento primitivo, así como las raíces de la simbolización humana (Warburg, 2004), entonces es ahí donde se podrán encontrar las claves para entender cómo es que el movimiento, en tanto reacción física para responder al mundo, devino en gesto (una estructura con indicaciones de valor al que más que ver como símbolo tendríamos que ver como potencia).

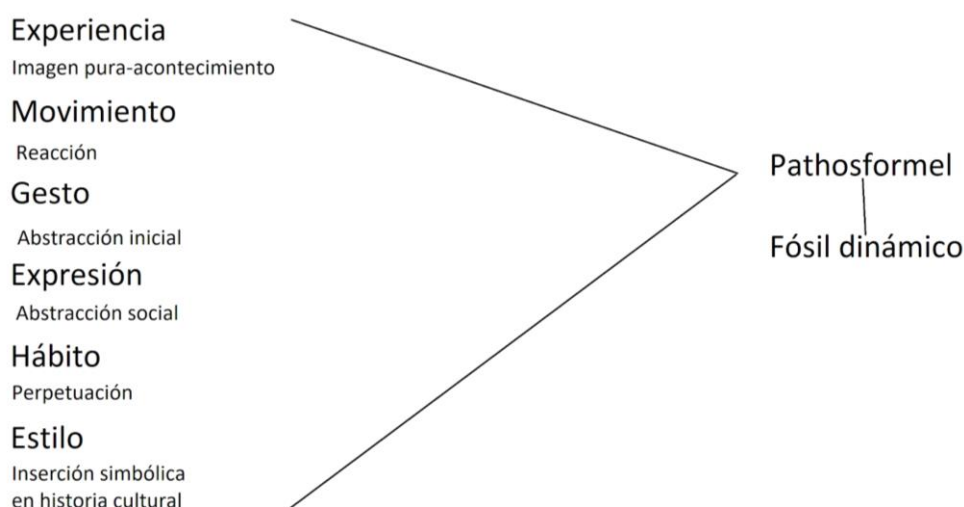


Fig.14.Nota. Adaptado de *Esquema sobre la formación, supervivencia y transmisión de las Pathosformel*, de Osiris Arias, 2020, Archivo de Osiris Arias. Sin registro de licencia.

Como ha señalado Ulrich Raulff (2006), Warburg sitúa el origen del origen del pensar y del actuar simbólico justo en aquel punto donde, según Mundkur, la especificidad del *zoon symbolikón* está más en peligro: donde el miedo animalesco y primordial alimenta un esquema rígido del tipo estímulo-respuesta. Pero, justo ahí donde la simbolización parece más difícil, o más bien imposible, aparece como indispensable⁹ (p.92) A diferencia del animal que se entrega

⁹ El mismo Warburg tuvo especial interés por el estudio de las necesidades expresivas a partir de experiencias fóbicas, y particularmente la experiencia sensorial del miedo.

por completo a las emociones y las pasiones expresadas en reacciones básicas, el hombre puede mantener una distancia frente a este extremo a través de las acciones simbólicas¹⁰. Sin embargo, se trata de un equilibrio siempre frágil y paradójico: sin el recuerdo ancestral¹¹ de estas reacciones el hombre carecería de expresión, pero el uso desbocado de ellos le llevaría a la locura animal. “Morder o arañar es renunciar al status humano” (Gombrich, 1986, p. 228).

3.4 Gesto

Los gestos son estructuras corporales definidas, intenciones del cuerpo para sintetizar ideas o emociones concretas. Después del movimiento- en tanto reacción del cuerpo- el gesto conlleva alguna carga de memoria o vestigio de aquel primer encuentro con la experiencia. Como ha mencionado Vergara (2012)¹²:

Existe, pues, una interconexión fisiológica entre nuestro sistema nervioso, los distintos órganos, glándulas y músculos y la manera en que ciertas emociones influyen y afectan el comportamiento de dichas partes del cuerpo. Los cambios propios de ciertos estados psíquicos, como el terror, la ira, la enfermedad o la vergüenza, se manifiestan como fenómenos altamente definidos. Ellos hacen parte de un repertorio de acciones que los seres humanos de todas las latitudes identifican como relativos a un estado de ánimo

¹⁰ De acuerdo a Elsie Phail Phanger (2013) para Aby Warburg el ser humano forjó los símbolos de las reacciones básicas que perduran en la tradición como engramas de la experiencia humana, definidos como cristalización de significados permanentes. En este sentido, la serpiente es el símbolo polar que almacena energías ambivalentes- la serpiente en la vara de Asclepio salva a los cuerpos, mientras que la serpiente devora al sacerdote Laocoonte y sus hijos. Como ha mencionado McPhail (2013) estas darían origen a las intensas experiencias básicas que conformarían la vida durante los primeros estadios de la humanidad, cuyos estratos arcaicos sedimentados en la mente, hacían que Warburg buscara raíces de los aspectos básicos de la civilización (p.65).

¹¹ Como ha señalado la Dra. Elsie Mc Phail Fanger (2013): Los estudios sobre empatía y control de las expresiones plasmadas en el arte que estudió bajo la tutela de Schmarsow, lo llevaron a profundizar sus conocimientos sobre las emociones primitivas trasladadas al cuerpo y a su reducción posterior en la expresión gestual. La relación entre la mentalidad primitiva y la expresión corporal violenta, llevaría a Warburg (2013) a considerar esta articulación como elemento crucial que consagró su vida: el papel de la antigüedad como modelo de la imitación en el renacimiento y sus reutilizaciones en la actualidad (p.56).

¹² Las aportaciones de Rosenberg Vergara al estudio de las expresiones son múltiples; parece fundamental subrayar el siguiente cuestionamiento realizado por el autor: ¿Qué nos permite asociar un movimiento corporal percibido con un estado de ánimo, con un conjunto de intenciones o pensamientos determinados?.

definido. Lo que caracteriza este principio es el hecho de que la misma configuración nerviosa y celular del sistema permite dichas conexiones, manifestadas como transmisión de movimientos y cambios fisiológicos que son, en su mayoría, involuntarias. Algunos actos reflejos, como la dilatación de las pupilas, se explicarían como consecuencia de acciones directas en el sistema nervioso (p.50).

¿Cómo es que el miedo ante la serpiente llega a condensarse en un determinado gesto? Aquel que logra reducir la cualidad fóbica de la serpiente a favor de su calidad simbólica, logra arrebatarse al miedo un “espacio para el pensamiento” (Vergara,2012 , p.93). Un ejemplo de este fenómeno -y con esto damos el paso hacia el pensamiento de George Didi- Huberman- puede encontrarse en el trabajo escénico del bailarín Israel Galván, quien mediante una serie de gestos abre el sentido de algo escrito en la memoria que sólo puede leerse en sus movimientos. Es una especie de coreografía donde los gestos se vuelven -o vuelven a ser- conexiones empáticas.¹³

Respecto a ello, y para poner sobre la mesa un ejemplo extraído directamente de las vivencias de Aby Warburg, se recurre a la descripción detallada que ha realizado Elsie Mc Phail Fanger (2013) sobre el encuentro estético de Warburg con Isadora Duncan, donde el autor percibió la supervivencia de la ninfa a través de los gestos dionisiacos -intensamente expresivos-de la bailarina:

Su asistencia a la exhibición de la bailarina Isadora Duncan lo fascinó, pues ella se presentaba descalza y con una túnica suelta a la usanza griega que ondeaba al viento y se adhería a su cuerpo. Confirmó con ella la supervivencia de la antigüedad hacia el nuevo siglo, ya que la bailarina elegía para su representación túnicas vaporosas y

¹³ El teórico francés George Didi-Huberman ha realizado un extenso estudio sobre el gesto en la obra escénica de Israel Galván, bajo el título “El Bailarín de Soledades”.

traslúcidas que permiten adivinar los contornos de su cuerpo, las piernas y los pies descalzos (gestos liberadores).

Duncan eligió la túnica griega translúcida e incorporó elementos expresivos innovadores como la pierna elevada que dejaba al descubierto la entrepierna, la cabeza inclinada hacia atrás de la bacantes, y los brazos libres extendidos, en V hacia los costados. Este engrama migró al siglo xx combinando elementos antiguos y modernos en movimiento para lograr una mayor comunicación con su público. (McPhail, 2013, p.59)¹⁴

En el contacto físico entre cuerpo y mundo, quedaron cicatrices escópicas las cuales se han ido heredando siglo con siglo¹⁵. Resumiendo, la relación entre intención y movimiento — aspecto central para explicar lo que sucede cuando se ve la expresión de otro— se debe a una proyección emocional que se hace sobre los objetos y las personas que nos rodean. Dicha proyección se muestra de manera mucho más directa en la simpatía o la vivencia de la experiencia del otro como propia (Vergara, 57). De ahí que el gesto es una construcción comunitaria; no existe el gesto sin el otro, sin esa empatía donde se funda el acto de mirar y ser mirado.

Como se ha dicho, los movimientos derivan en gestos que dan sentido a diversas construcciones corporales. Aún así, y aclarando la función fisiológica, se puede ver que los músculos y órganos no son medios de expresión en sí mismos, es decir, su finalidad nunca fue la expresión. “ Ningún músculo se ha desarrollado o incluso modificado por amor de la

¹⁴ Como vemos, la ninfa reaparece a través de una inversión de su energía polar; lo que antes representaba a las tensiones en momentos orgiásticos, en Duncan se presenta como una potencia liberadora de las tensiones en el cuerpo de la mujer en la modernidad europea. El gesto disloca la dimensionalidad de la imagen y la abre al encuentro con experiencias previas a toda definición cultural. A través de sus estudios sobre la ninfa, Warburg redefinió su método para acercarse a las imágenes del pasado como documentos, mismos que le ayudaron a reconstruir el escenario original de las imágenes en su contexto cultural y al mismo tiempo lo condujeron a descubrir lazos que la vinculaba con los estados mentales y psicológicos de la modernidad.

¹⁵ Tanto en Israel Galván como en Isadora Duncan, Warburg encuentra que [...] la carga emotiva que los símbolos y las formas expresivas originarias acumulan a lo largo del tiempo, se restablece al ser restituidos los mismos gestos y formas expresivas en imágenes reutilizadas. Warburg definió como fenómeno de supervivencia de la imagen o imagen superviviente (McPhail, 2013,p.43).

expresión únicamente” (Vergara, 2012, p.59). Como se verá en las siguientes fotografías, el acto de estirar los brazos cortando el viento, así como los gestos de levantar-cargar y alzar los brazos para expresar emociones determinadas, no surgieron por casualidad. Surgieron como parte de la voluntad de materializar un reflejo simbólico, algo que garantizara la comunicabilidad de emociones. Respecto a ello, podemos agregar la perspectiva de Balaji Mundkur en torno al símbolo de la serpiente:

La fascinación y el miedo evocados por la serpiente no puede ser atribuidos únicamente a su veneno letal, sino también a los esquemas instintivos menos palpables, aunque igualmente importantes, que radican en la evolución de los primates; que las serpientes, a diferencia de casi todos los demás animales, evocan reacciones fóbicas instintivas e irracionales tanto en los humanos como en los primates: guiada por la razón y el empleo de los símbolos no es acertada a este aspecto, y que la fascinación causada por la serpiente en algunos primates señala ciertas reacciones biológicas que la manera percepción de los movimientos serpenteantes del reptil provoca en el sistema nervioso. (Mundkur, 1983, como se citó en Warburg, 2004, p.92)

Los gestos surgen y se mantienen debido a su intensidad emotiva, a su capacidad para retener tensiones a lo largo del tiempo. Como señala el poeta Rainer María Rilke “la profundidad del tiempo se manifiesta en los gestos humanos, más aún que en los vestigios arqueológicos o los organismos fosilizados [...] el gesto es fósil en movimiento, a la vez huella del presente fugaz y del deseo donde se forma nuestro futuro [...]” (McPhail, 2013, p.63).

Una clave que permite comprender la fuerza con que los gestos tienden a permanecer en la historia consiste en contemplarlas como no convencionales. Es decir, teniendo en cuenta que el sustrato de ellas es fisiológico, ellas guardan un contenido que es independiente de la cultura y las costumbres de una época (Vergara, 2012). A ello podemos sumar la postura de Michaux (2017) cuando nos dice que:

El lenguaje de los gestos es el modo expresivo fundamental de la humanidad y posee una significación trascendental. Encontramos las huellas de esto tanto en la cultura popular napolitana como en las comunidades indias de América del Norte, entre los sordomudos o incluso en los márgenes de la sociedad moderna, en el hampa y las sociedades secretas. Así el gesto bosquejado en la última cena de Leonardo, según Mallery, es parecido al signo utilizado en Nápoles y entre ciertas comunidades indias para designar al ladrón (p.260).



Fig.15. Nota. Adaptado de *Gesto de extender los brazos hacia atrás/cortar el viento*, de Osiris Arias, 2018 año de publicación de la imagen, Fotografías provenientes del archivo digital sobre Daniel Davis. Licencia Creative Commons.¹⁶

¹⁶ Los dos cuadros de ejemplo corresponden al uso de gestos específicos para comunicar libertad, ligereza, y un movimiento integrado al espacio natural. El examen del uso de estos gestos en redes sociales y en la historia cultural muestra que, además de ser una convención fotográfica, esto puede encontrarse en una diversidad de situaciones siempre buscando transmitir ideas concretas, aunque su significado varíe en cada contexto.

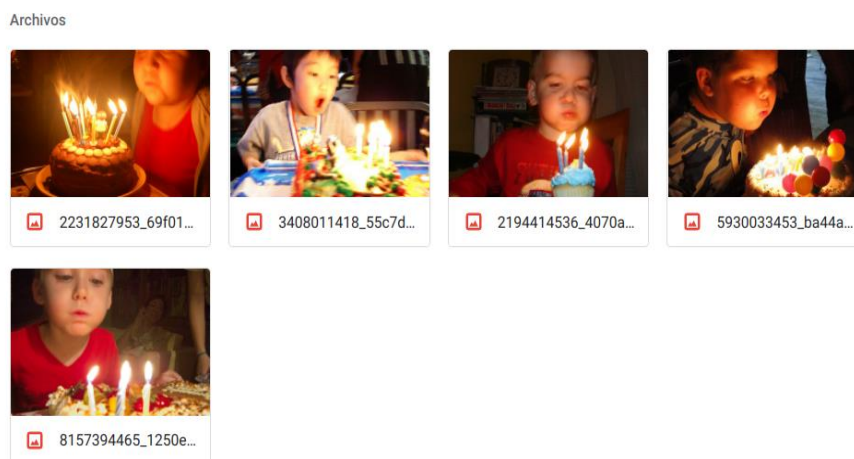


Fig.16. Nota. Adaptado de *Gesto de soplar/sorpresa*, de Osiris Arias, 2018 año de publicación de la imagen, Fotografías provenientes del archivo digital sobre Daniel Davis. Licencia Creative Commons

3.5 Expresión¹⁷

Si el gesto es potencia, la expresión es sentido. El gesto sucede en ciertos momentos de tensión emocional; la expresión es su respuesta en el plano simbólico. La expresión humana, concebida como residuo de las reacciones animales que en otros tiempos formaba parte del repertorio útil de movimientos animales y que actualmente son actos, han pasado a ser acciones simbólicas que sobreviven (McPhail, 2013, p.65).

También se puede pensar que si el gesto es un fantasma, la expresión es su encarnación. Así, somos herederos de un lenguaje común de expresiones humanas y el arte, por supuesto, no podía ser la excepción. En cierta manera la cuestión de la representación de la vida en movimiento viene determinada por la estructura corporal, nerviosa y muscular de los seres humanos (Vergara, 2012, p.65). A lo anterior puede añadirse la trascendencia de huellas mnemónicas en la subjetividad y en la psique social. Como Rosenberg Alape (2012) ha señalado:

¹⁷ Si bien es cierto que generalmente entendemos por «expresión» únicamente a los cambios observados en el rostro, éste término lo utilizaremos en su dimensión más amplia, el cual incluye cualquier cambio o movimiento corporal, dado que todas las partes del cuerpo pueden servir para la expresión de un estado mental o una emoción (Vergara, 2012)

El largo y escarpado camino de la evolución dotó a los seres humanos de una cantidad de expresiones que empezamos a utilizar fuera de su contexto utilitario gracias al principio de asociación. El rascarse la cabeza o toser levemente para limpiar la garganta, otrora movimientos para librarse de un objeto incómodo y molesto, son ahora usados en cualquier situación de incomodidad o molestia. En este sentido, el ser humano es capaz de controlar la carga energética contenida en el movimiento expresivo (p.67).

Puede encontrarse un ejemplo de la expresión en el caso del singular viaje de Aby Warburg al territorio de los Indios Pueblo, situado en el desierto de Nuevo México. Durante su viaje, Warburg pudo presenciar en múltiples ocasiones el uso del símbolo de la serpiente por parte de tanto niños como adultos. Este fenómeno nos recuerda que la serpiente tiene un lugar primordial como elemento primitivo en las ideas y las prácticas religiosas de la humanidad. (Michaud, 2017, p.237). En una ocasión visitó una escuela y le pidió a un grupo de doce niños que dibujaran una tormenta. El teórico Philippe- Alain Michaud (2017) ha resumido el episodio:

Bajo la influencia de la cultura norteamericana dominante, doce de estos dibujos que representan un paisaje de tormenta fueron tratadas de una manera realista. Pero dos de ellos dejaban percibir el símbolo de la serpiente tal y como había aparecido al historiador en el fondo de la kiwa. Deshaciendo el lazo implícito de saber y de la habilidad, los niños que habían trazados esos dibujos revelaban a Warburg algo sobre su propio pensamiento .

Aquí y allá, ellos muestran una notable memoria de las formas, una imaginación fecunda, una inteligencia de los motivos en movimiento y de las características de la expresión de una sorprendente fineza. En un plano etnológico, es interesante observar que algunos de esos niños dibujaron el rayo en la forma de una flecha o de una serpiente con la cabeza en punta de flecha y las nubes a la manera sistémica en que su tribu las

representa, todavía hoy en las pinturas de arena de las salas subterráneas donde se reúnen. (p.201)

Otra anécdota que ayuda a vislumbrar el escenario simbólico enfrentado por Warburg consiste en lo siguiente:

En el desarrollo de la conferencia el dibujo de Santa Fé es seguido por la evocación de una escena que se desarrolló en la iglesia del pueblo de Acoma: allí Warburg, en el medio de los indígenas, asistió a una misa celebrada por un sacerdote católico en un altar barroco que se remontaba al tiempo de la ocupación española. Envueltos en una vestimenta de lana adornada con motivos blancos, rojos o azules, los indios, actores-efigies, daban una profunda impresión pictórica. En los muros de la iglesia, explica Warburg, poco a poco se le presentaron pinturas que le parecieron la ampliación de los dibujos de Santa Fe. “Durante el oficio observé que la pared estaba cubierta de símbolos cosmológicos paganos, totalmente en el estilo de aquellos que Cleo Jurino había dibujado para mí. (Michaud, 2004,p.163)

La supervivencia expresiva de la serpiente -nacida como respuesta a experiencias fóbicas- ha sido mediada por una instrumentalización simbólica cuyas características mágicas han sido desplazadas por el símbolo del trueno en su versión mecánica. Esto evidencia cómo el progreso tecnológico satisface necesidades y otorga comodidades al mismo tiempo que destruye espacios. Estos espacios difícilmente perduran en símbolos silentes: la serpiente, expresión que pervive como huella mnemónica en la psique social de los pueblos originarios, y que en las personas occidentales se manifiesta cuando estamos ante y en el mundo.¹⁸

¹⁸ Warburg escribe sobre su interés por el Laocoonte. En el momento de su descubrimiento como un testimonio y un desenlace- un “síntoma”- de la búsqueda de los artistas alrededor de una “gestualidad patética” vista en la intrusión de las serpientes en su forma original y dolorosa. Al sustituir el símbolo portador de energía por una representación mecánica, permanece algo de la forma, pero ya como una *Pathosformel* sin pathos, como una imagen que describe mas no reconecta con la imagen(Michaud, 2004, p,174).



Fig.17 Nota. Adaptado de *Friso de Biblos, Relieve, 62 x 93 x 8.5 cm, Museo de Clacos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”* de Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto . Licencia Creative commons

3.6 Hábito

En su libro *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre* (1872), Charles Darwin enuncia una serie de principios ,los cuales, en palabras suyas explican la mayoría de las expresiones y gestos usados involuntariamente por el hombre y los animales inferiores bajo la influencia de diversas emociones y sensaciones (Darwin, 1872 como se citó en Cruchaga, 2012)

Al científico Charles Darwin le interesaba explicar cómo se adquieren los hábitos para expresar las emociones. Este planteamiento sin duda sirvió como base para desarrollar el concepto Warburgiano de *Pathosformel*, definido como fórmula expresiva que se mantiene en la discontinuidad del tiempo. Ha surgido como representación del cuerpo en su máxima intensidad emotiva.¹⁹

Los tres principios son: hábito, antítesis, y acciones debidas al sistema nervioso. Su análisis sería uno de los puntos de partida para la neuropsicología. Su enfoque aún no considera

¹⁹ Como ha señalado Xavier Lizárraga Cruchaga: Esta transmisión involuntaria de fuerza nerviosa puede ir o no acompañada de conciencia (...) y cuando el sistema cerebro espinal está muy excitado y la fuerza nerviosa se genera en exceso, puede ser utilizada en sensaciones intensas, actividad pensante, movimientos violentos o aumento de la actividad glandular. (Darwin,2010 como se citó en Cruchaga, 2009)

la dimensión cultural del fenómeno expresivo²⁰, límite que posteriormente sería superado por Aby Warburg.

Estos tres principios de la función expresiva explican el tránsito de la experiencia al cuerpo y del cuerpo en tanto tejido simbólico a la *Pathosformel* como expresión visual de las emociones. Se manifestará en diversos medios técnicos -gráfica, fotografía, pintura, cine, etc- de acuerdo a las necesidades específicas de cada persona y/o condiciones materiales de producción. Un ejemplo introductorio sobre el segundo principio- la antítesis- sería:

Darwin sostenía que hasta que la humanidad dominó la posición erecta y la aplicación intencional de la fuerza corporal, no pudo haber desarrollado el gesto antitético de encoger hombros como signo de impotencia o paciencia, o los brazos alzados y extendidos como señal de estupor. (McPhail, 2013, p30)

Como se ha mencionado, la base de toda imagen y con ello el fundamento de los símbolos, es la experiencia del estar en y ante el mundo. Esta presencia del cuerpo en el espacio y su contacto con las fuerzas de la naturaleza y los animales devino en movimientos en tanto reacciones. Después, pasaron a ser gestos con una carga de sentido situándose en el campo de las expresiones intersubjetivas. Dichos gestos finalmente se fijaron en tanto hábitos, entendidos como "...complejas acciones que, de manera directa o indirecta, y bajo determinados estados mentales, se manifiestan para aliviar o satisfacer ciertas necesidades o deseos" (Cruchaga, 2009, p.2). Los hábitos son cicatrices mnemónicas, formas exteriores y de alguna manera más visibles del gesto originario; Si el símbolo tuviera piel, estaría sería su capa más expuesta. Como ha señalado Vergara (2012):

²⁰ Este sería el momento en el que Aby Warburg tomaría las aportaciones darwinianas utilizándolas como sustento para el análisis sobre la dimensión intercultural del símbolo como vehículo de experiencias y emociones primarias. No es casualidad que el mismo Warburg haya calificado el libro de Darwin como un documento que le serviría plenamente para el desarrollo de sus investigaciones sobre los desplazamientos de la imagen en la memoria.

El hábito tiene una influencia enorme en la forma como terminamos comunicando nuestra vida psíquica interior. El hábito, como fundamento de determinadas conductas que se transmiten a través de las generaciones, es vital para la supervivencia de una especie en la medida que ciertos comportamientos —que en un momento fueron intencionales o espontáneos— son transmitidos por vías de la herencia a la progenie quedando engarzados en su constitución fisiológica. Además, la fuerza del hábito en la configuración nerviosa y muscular de un individuo permite explicar por qué ciertas acciones se ejecutan inconscientemente o aun en contra de la voluntad. (pp. 43-44)



Fig 18. Nota. Adaptado de *El cielo*, de la serie *De la tierra*, impresión en plata sobre gelatina, 380 x 560 cm, de Sebastián Szyd, 1999-2002, Argentina, 1999-2002, Colección Donación Rabobank, 2012. Tipo de licencia. *Uso privado*

En esta fotografía de Sebastián Szyd se observa cómo la *Pathosformel* se manifiesta en la mirada de los jóvenes que miran hacia el cielo para presenciar el movimiento de la serpiente-rayo en ascenso-descenso. Algo en el cielo, o el mismo cielo, atrajo la atención de estos niños de la pampa. Sin saberlo ni proponérselo reproducen el gesto de asombro y la sensación de maravilla que caracteriza la mirada humana desde los orígenes de la especie. En términos de

Warburg, se trataría de una manifestación del “talento para la inmediatez de una imaginación poética concreta” (Burucúa, 2019,p.83).

Aquel comportamiento simbólico reaparece en diversas culturas como reacción- expresión en el marco de este trabajo- sedimentada en la memoria. En esta fotografía la expresión en el rostro se traduce como la expresión visible de estados psíquicos que se encuentran fosilizados en las imágenes (en estados de tensión), las cuales emergen como fórmulas ya presentes en la memoria visual (McPhail, 2013,p.43).

¿Por qué el ojo -tanto el fisiológico como la cámara fotográfica- persigue las mismas estructuras compositivas? Aunque es un fenómeno multifactorial y abordable desde múltiples perspectivas, en el contexto de Aby Warburg y Charles Darwin, se busca reconectar con determinadas experiencias para las cuales se tiene cierta carga genética en torno a su posible configuración visual. Es una especie de búsqueda de aquellas experiencias a cuya presencia visual actualmente se está más expuesto debido al notorio incremento en la circulación de fotografías en redes sociales, fenómeno histórico que aceleró la transmisión de engramas²¹ determinados. Como indica Vergara, la presencia de ciertas actitudes, movimientos o posturas con ciertos estados mentales, queda fijada en el individuo y su progenie de tal manera que cuando la situación vuelve a aparecer, el gesto asociado retorna como parte de la reacción espontánea del organismo a tal situación (Vergara, 2012, p.44).

²¹Respecto a ello , vale la pena subrayar que Warburg llamó engramas a los productos del arte triunfal romano presentes en antiguos sarcófagos que representaba la fiesta y el frenesí; llamó dinamogramas a las precipitaciones de energía psíquica” que en otro tiempo sacudieron a las comunidades tribales griegas en cultos a Bacco. Sus investigaciones sobre el engrama lo llevaron a detectar otras formas de absorción en fórmulas expresivas de la antigüedad, reutilizadas durante el renacimiento, encontrándolas también en forma invertida, llamada por él “inversión dinámica (McPhail, 2013,p.66).

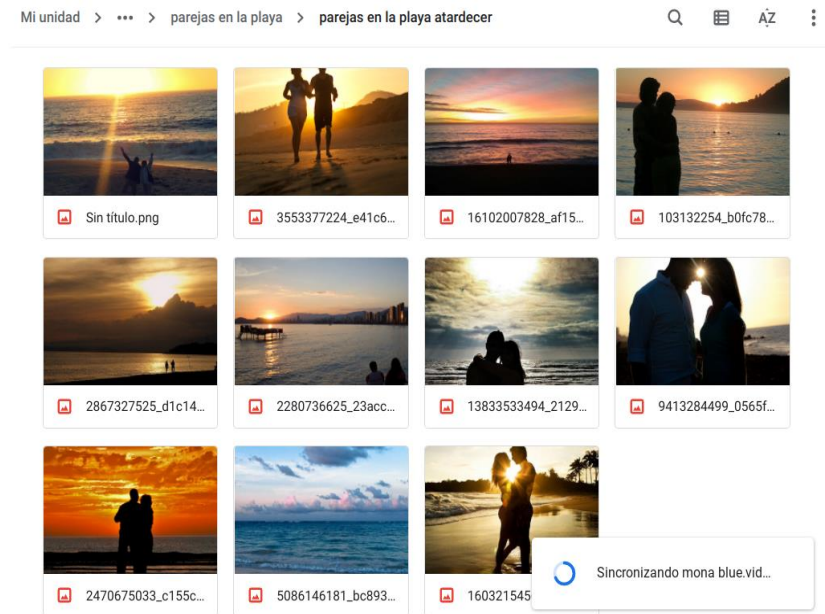


Fig.19 Nota. Adaptado de *A contraluz en el atardecer. Unirse con el espacio*, de Autor de la Imagen, año de publicación de la imagen, Fotografías provenientes del archivo digital sobre Daniel Davis.. Tipo de licencia. *Creative commons*

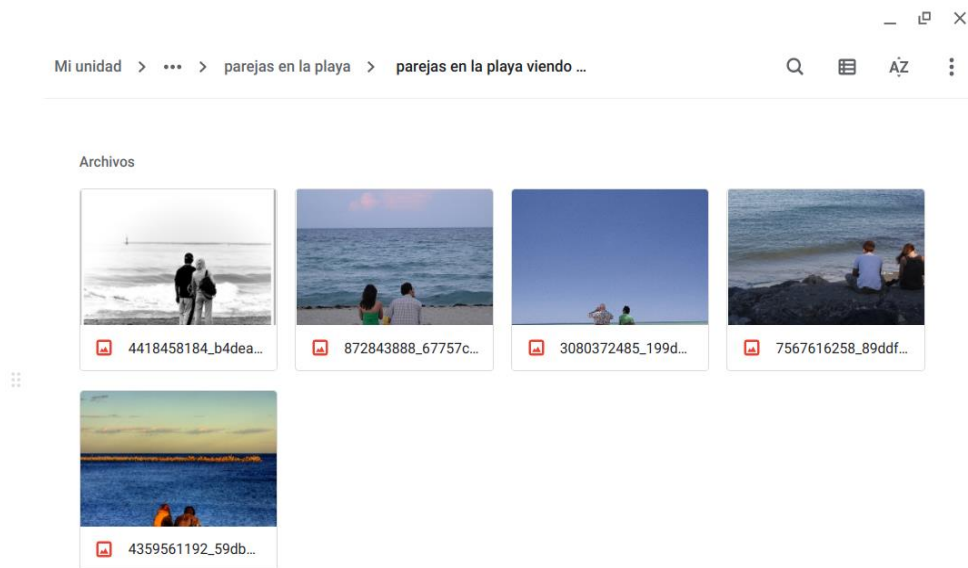


Fig.20 Nota. Adaptado de *Presencia del cuerpo en el espacio*, de Autor de la Imagen, año de publicación de la imagen, Fotografías provenientes del archivo digital sobre Daniel Davis.. Tipo de licencia. *Creative commons*

Aunque determinados hábitos de representación visual son el fruto de convenciones visuales, no hay confundir el concepto de hábito con el de estilo. El estilo se refiere al conjunto de convenciones estéticas de un determinado grupo, época o sociedad; se relaciona con las posibilidades técnicas de cada momento y sus condiciones materiales de producción. En este sentido, conviene citar la aportación de Vergara (2012):

Cuando se afirma la existencia de un proceso capaz de sedimentar los movimientos hasta hacerlos prácticamente involuntarios el hábito y la herencia se perfilan como los artífices de este mecanismo de fijación. Aunque el mismo Darwin admite no conocer por completo las razones fisiológicas que permiten esta fijación, se aventura a establecer, basándose en algunos estudios de su época, que la repetición del estímulo de un sistema nervioso puede reforzar las reacciones del mismo frente a estímulos similares. (p.47)²²

3.7 Estilo

El estilo es la formalización técnica de hábitos simbólicos específicos. Se refiere a la manera en la que cada grupo o sociedad asigna determinados valores estéticos a los símbolos; elementos entendidos como almacenes de las energías base para el surgimiento -por tanto, para la estratificación y sedimentación- de las *Pathosformel* y el inconsciente fotográfico. De esto podemos afirmar que si bien las *Pathosformel* y el inconsciente fotográfico penden de una sola línea simbólico-expresiva, a cada momento histórico le corresponde la caracterización simbólica de sus propias imágenes.

²² No se sabe bien por qué medios logra el hábito ser tan eficiente para facilitar movimientos complejos, pero los fisiólogos admiten que el poder de conducción de las fibras nerviosas aumenta en función de la frecuencia con que son excitadas. Suele requerirse un cierto grado de hábito por parte del individuo en aquellos casos en que existe una tendencia heredada o instintiva para ejecutar una acción (Cruchaga, p.2)



Fig.21 Nota. Adaptado de *Tres ejemplos de diversos estilos o caracterizaciones simbólicas de la serpiente*, de Osiris Arias, 2020, Museo Nacional de Bellas Artes. Creative commons

Además de las diferencias técnicas y formales, el estilo de cada una es distinta y eso es lo que aporta la especificidad estética del objeto en la historia cultural. A menudo se observa la reiteración de convenciones culturales. Esto sucede de manera más probable cuando se trata de regiones geográficas unidas por aspectos de territorio, economía y un cierto tipo de identidad espiritual. La identidad gira en torno a un conjunto de creencias compartidas; tal sería el caso de las coincidencias formales entre objetos estéticos de la cultura visual mesoamericana quienes, además de compartir ciertos aspectos de su cosmogonía, también concibieron el intercambio de objetos estéticos de culto diseñados con elementos representativos particulares.

La tendencia a buscar ciertos símbolos, *Pathosformel* o estructuras afectivas, puede verse como algo que sobresale del estilo, o mejor dicho: como algo no limitado a las caracterizaciones simbólicas en el imaginario de una época o lugar específico. Esto es parte fundamental del concepto de supervivencia en Aby Warburg, quien:

Sustituía el modelo ideal de los “renacimientos”, de las “buenas imitaciones” de las “Serenas bellezas antiguas” por un modelo fantasmal de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica, sino que se expresaban como obsesiones, “supervivencias”, no remanencias, reapariciones de las formas. (McPhail, 2013, p.42)

Las *Pathosformel* no son organismos que se puedan describir como entidades estrictamente biológicas, al menos no en los términos en los que se entenderían desde una perspectiva limitada a su naturaleza en sentido lineal. En todo caso, tienen que pensarse como estructuras afectivas en flujo constante, fósiles en movimiento cuya intensidad expresiva y polaridad ambivalente se activa o desactiva conforme a las necesidades de cada contexto cultural-histórico. Como señala McPhail:

Warburg reemplaza el modelo natural de los ciclos de vida y muerte, grandeza y decadencia por un modelo simbólico, un modelo cultural de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre estadios biomorficos sino que se expresaban por estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas y retornos a menudo inesperados y objetivos siempre cuestionados (p.41).²³

El estilo es la máscara singular con que cada época presenta los fósiles de una experiencia simbólica interconectada que se esconde tras caracterizaciones artísticas. La

²³ La misma autora escribe que para su estudio sobre la supervivencia e influencia de la antigüedad pagana - centrado en la gestualidad expresiva de sus engramas-, Warburg se remitió a las ilustraciones de Ovidio para mostrar las reutilizaciones que hacia Europa de distintos gestos de la antigüedad, camino que lo llevó a detectar continuidades y cambios en imágenes, fórmulas pathos y genealogías en el vocabulario primigenio e a gesticulación apasionada (McPhail, 2013, p.61).

búsqueda de las diferencias y similitudes, así como las tensiones y potencias expresivas en las imágenes, llevó a Aby Warburg a centrar su atención en los detalles, es decir, en aquellos rasgos que definen la orientación polar-expresiva- de la *Pathosformel*. Como señala Mc Phail (2013):

Al revisar cuidadosamente los archivos florentinos de la época, Warburg llegó a la conclusión de que Poliziano había influido en el artista para que añadiera las marcas características de la imaginación clásica en los ropajes y los cabellos ondeando a merced del viento. Si el artista buscaba modelos en el arte antiguo que le ayudaran a visualizar estas fórmulas descriptivas, encontraría suficientes ejemplos de movimiento en los sarcófagos y relieves neo áticos. Quedaba claro que para el siglo XVIII la grandeza de la antigüedad residía en su quietud, en la imperturbable serenidad de su belleza mayestática, mientras que para el renacimiento del siglo xv, el interés por la antigüedad residía en las cualidades de un movimiento gracioso y apasionado. (p.28)

Lo anterior marca la pauta para explicar el impulso con que Aby Warburg rastreó y comparó diversas fuentes tanto de la historia cultural europea como de otras fuentes en el lejano oriente, hasta manifestaciones populares en el siglo xx. Los elementos resultantes de dichas búsquedas, fueron dispuestos en una *máquina para pensar las imágenes* nombre que el autor dio a su célebre proyecto inconcluso *Atlas Mnemosyne*.²⁴

²⁴ Se ha decidido citar este proyecto casi al final de este documento no porque se considere que tiene menos valor, sino lo contrario: es hasta ahora cuando se expresa su sentido, presente y vitalidad metodológica. El *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2020) -su tercera versión inconclusa y ampliamente analizada por Gertrud Bing y Fritz Saxl- constituye no el cierre del pensamiento Warburgiano, sino su cumbre. Es el momento donde el autor finalmente encontró la puerta para ingresar al campo de la memoria, ese espacio inaccesible tanto para la razón que busca el significado en el presente, como para la magia que se desborda sin alcanzar la conciencia plena de sus pasos. El Atlas, entonces, es la herramienta con que Aby Warburg recuperó su equilibrio en el mundo gobernado por las imágenes.



Fig.22. Nota. Adaptado de *Panel 77, Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, 1923 Fuente. Instituto Warburg, Creative commons.

En el panel anterior aparecen diversas imágenes fotografiadas y dispuestas sobre un tablero de madera cubierto con tela negra. Este proceso realizado por el mismo Warburg derivó en una serie de 79 paneles. En el panel número 77 presentado aquí, puede apreciarse la figura de una jugadora de golf quien en un momento de máxima intensidad corporal -por la fuerza requerida para el movimiento- recurre de manera inconsciente a la intensidad expresiva de un gesto particular. Este mismo gesto detectó Warburg en otros momentos de la memoria; este proceso llamado iconología del intervalo permitió la “desintoxicación” de gestos violentos en figuras deportivas modernas. Esto lo llevó a tipificar una *Pathosformel* distinta en los albores del siglo XX (McPhail, 2013,p.45).

3.8 Conclusión

En el comportamiento fotográfico de Daniel Davis se revela la índole esencial de las respuestas gestuales y expresivas ante situaciones sociales, eventos familiares, etc. Un determinado posicionamiento fotográfico ante la cámara, una manera determinada de posar ante ella mediante fórmulas que garantizan la empatía estética y su adecuación a las condiciones materiales de producción del dispositivo fotográfico. Esto queda claramente diferenciado a través de tres aspectos taxonómicos:

Repetición-Variación. Aspecto visible a través de la revisión de diversos materiales. Aunque el significado está determinado histórica y culturalmente, al ser cada grupo quien atribuye determinados valores simbólicos, la permanencia de estas fórmulas expresivas en tanto sedimento o fósil anímico impreso en la psique social, es un indicador de cómo el cuerpo responde a determinadas fenómenos mediante un código preestablecido presente en la memoria genética.

Introspección. De manera paralela a la presencia de fobias fundacionales en la psique social, se aprecian fenómenos sociales o rituales sociales en la contemporaneidad. Estos rituales están sujetos a la disposición de la cámara; se responde a ellos de manera automatizada, siguiendo una especie de inconsciente fotográfico.

Anexión corporal. Las diversas adecuaciones o apropiaciones que cada quien hace de determinados valores expresivos hasta darle expresión particular y posteriormente un hábito de representación simbólica singular atribuible a la subjetividad de un sujeto o grupo.

Así, el inconsciente fotográfico es la forma en la que las *Pathosformel* se manifiestan en el archivo visual de la modernidad avanzada, específicamente en el régimen escópico fotográfico²⁵. A este fenómeno puede agregarse el hecho de que con el desarrollo de las redes

²⁵ Una de las cualidades de las *Pathosformel* es que nacen en momentos de intensidad. De tal forma que se ve como algo que no se presenta por sí misma ni se desliga de la realidad, sino que requiere de tensiones a nivel

sociales nació la e-imagen, provocando una catálisis escópica que potencializa la circulación y transmisión de patrones de representación. Vemos lo mismo una y otra vez asociarse a experiencias similares, de tal manera que el ojo -en tanto dispositivo óptico y dispositivo de subjetividad- ha entrado en un estado de anestesia escópica o entumecimiento estético. Ya no es necesario vivir en el presente del acontecimiento, sino en el presente del desplazamiento-*scrolling*, en una intersubjetividad cuya hiperconectividad le ha costado la experiencia de sus rituales. Aunque la existencia de un cierto tipo de inconsciente fotográfico ya existía y funcionaba como diversos registros plásticos en el inconsciente fotográfico- en tanto en conjunto de abstracciones simbólicas que responden a experiencias miméticas y cuya finalidad es posibilitar la comunicación de ideas y expresiones de emociones- con las redes sociales ha llegado a su auge.

Más allá de cuestiones culturales, hay experiencias fóbicas primarias que ante esas experiencias iniciales emergen como despertando de un largo sueño²⁶. Lo que han hecho las redes sociales es garantizar la diseminación de esos modos de ver. Ya no es necesario siquiera pensar en cómo representar las cosas, pues hay una especie de repertorio visual al cual se recurre una y otra vez hasta saturar la memoria. Ya no hay espacio en el disco duro escópico.

Se cerrará este trabajo con una nota que expresa aquel punto donde se unen la herencia intelectual de Charles Darwin y Aby Warburg:

En las últimas páginas de *Las expresiones de las emociones* (2005) Darwin advierte que la importancia de una comunicación basada en el «como si» del hombre radica en que los movimientos expresivos le dan «vivacidad y energía» a nuestras palabras y

psicosocial, que haya una especie de necesidad de representación surgida de una necesidad de invocar esa serie de gestos primitivos.

²⁶ Esta es una de las razones por las que algunos autores como Elsie Phail Fanger se refieren a las *Pathosformel* como fósiles en movimiento. Son, entonces, gestos en estado milenario de criogenia esperando su activación a través del cuerpo en instantes de máxima intensidad expresiva. A esto puede añadirse que, aunque las *Pathosformel* en tanto huellas mnemónicas son estables, su valor simbólico es inestable pues este cambia de un lugar a otro. Es interesante pensarlas como aquello que se mantiene en la discontinuidad de la psique social a través de imágenes artísticas.

acciones al revelar intenciones y pensamientos de manera más directa e inmediata. Quizás esto es lo que tiene Warburg en mente cuando se dedica a analizar —con detalle detectivesco— las expresiones y movimientos en las imágenes y esculturas, esto es, estudiar un lenguaje corporal que permita develar intenciones y pensamientos ocultos en el lienzo o la piedra. Hacer hablar a la materia muerta en su propio idioma. (Vergara,2012,p.68)

IV. SOBRE LA SOBREPDUCCIÓN FOTOGRÁFICA. LA CIRCULACIÓN DE *PATHOSFORMEL* Y SU INFLUENCIA EN LA MEMORIA EN LA ERA DIGITAL

4.1 Introducción

Daniel Davis (1983-2014) es un proyecto que, por medio de la apropiación fotográfica, reúne imágenes del álbum familiar de una persona recopilando fotografías apropiadas de internet pertenecientes a diversos sujetos. Debido a las semejanzas entre unos archivos y otros, y a un montaje visual que configura las relaciones formales, la realidad se vuelve casi irreconocible poniendo en conflicto los usos del archivo como práctica de la memoria y la historia.

Este proyecto toma como punto de partida fotografías de tres momentos de la vida de Daniel Davis (infancia, adolescencia, edad adulta) para buscar imágenes en internet que compartan el uso de fórmulas fotográficas para comunicar emociones. Es como si hubiese algo de Daniel en el imaginario y memoria visual de otras personas; como si su fantasma se hiciera presente en un gesto o detalle que sobrevive en un inconsciente fotográfico expandido en el mundo digital.

En el transcurso del proyecto se han explorado estos gestos primarios haciendo descripciones cada vez más puntuales sobre las maneras en las que estos circulan y se transmiten en diversas comunidades digitales. El gesto del abismo, lo sublime, victoria, lo infinito, la despedida. El catálogo de experiencias y su correspondiente configuración visual es amplio, pero dentro de cada uno hay un límite estrecho de posibilidades que puede verse en la dinámica de transmisión y circulación de imágenes en redes sociales.

Existe una especie de algoritmo fantasma que conoce y sigue cómo fotografiamos, qué vemos y cuándo lo hacemos. Su “campo de recolección” de datos son redes sociales como Instagram y Facebook. Entre estos códigos de representación, un ejemplo inmediato

es cuando durante una fiesta de cumpleaños el niño se acerca al pastel y sopla la vela. También es válido el momento donde una pareja se toma una fotografía a contraluz en el atardecer. Estas convenciones fotográficas particulares se repiten una y otra vez.

Cuando alguien dice “esta foto no salió bien” y pide que la toma se repita hasta conseguir una imagen capaz de resumir el gesto particular, responde al ritual en su forma total. Es ahí cuando se abren una serie de preguntas: ¿Cómo es que el fotógrafo siempre ha escogido un mismo ángulo para buscar esta misma representación? ¿Acaso somos conscientes de nuestros modos de ver o nos damos cuenta de la multiplicidad de tiempos que se conjugan mientras fotografiamos?

La tarea sería buscar en las prácticas comunes de representación en redes sociales cierto tipo de códigos específicos siempre representados de la misma manera -aunque existan, por supuesto, ligeras variaciones formales-. Ante la circulación y transmisión de gestos en redes sociales habría que preguntarse cómo ese mismo gesto, ese movimiento fotográfico se diseminó y se formó el hábito para su sedimentación en el imaginario visual.

Una misma forma ha sido variada miles de veces y, aun así, en el fondo es la misma representación transmitida de periodo en periodo, de perfil en perfil. Lo igual se convierte en disfraz. En el fondo lo que se esconde es un gesto fantasma, pulsación misteriosa que mueve todas las variaciones de aquella imagen que actúa como esquema figural. Tantas imágenes han provocado ceguera; convierten a los hombres en máquinas incapaces de reflexionar sobre el contenido que se genera. Si se utilizan los códigos aprendidos por medio de la vista y no por la textualidad, se hereda un legado formal que se asume y que se afirma con cada fotografía realizada como un acto de reiteración consciente de la herencia formal.

4.2 La Mirada Napsterizada

Detengámonos un momento ante esta fotografía.



Fig 23.Nota. Adaptado de Daniel y su familia, de Osiris Arias, 2015, Fuente. Archivo personal del artista Osiris Arias.

La imagen superior es la última que le tomaron a Daniel Davis una semana antes de morir. En la imagen están Daniel, su esposa Kiti, Alfredo (hermano de Daniel) y mi tía Zandra. En principio, esta imagen podría ser insignificante. Sería la muestra del pensamiento de una época o una síntesis de la necesidad humana de ser representados de forma estética. Tampoco es una imagen reveladora, capaz de mover y desgarrar a las masas; pero mi experiencia ante ella fue de apertura total: la capa fotográfica se desprendió y dejó expuesto el verdadero sentido de la imagen. Es decir, su capacidad para reconfigurar el orden de las cosas y la manera de comprenderlas.

Ahora, pensemos en dos fotografías. Una de Daniel Davis cuando era bebé y una del bebé de mi prima Mariana. La última fotografía se tomó hace 3 días. Al verlas, es posible

reconocer una doble voluntad; por un lado, el deseo de mirar; por otro, la expresión y el gesto al ser mirado. Insertar cualquiera de estas dos fotografías en *Google images* significaría abrir una caja de pandora llena de miradas; cuyo pecado en común sería ver todo con el mismo ojo. A pesar de que, a simple vista, esta doble coincidencia no basta para establecer una teoría sobre los usos compartidos de las formas de representación en los canales inconscientes de la transmisión estética; ver dentro de esta fotografía devela la supervivencia de ciertos gestos y ciertas formas. Asimismo, descubrimos estructuras de expresión y estructuras de mirar que aún se mantienen gracias a su transformación en el tiempo y a su adaptabilidad a los criterios figurales de cada época. Las imágenes activan, desactivan y/o desarrollan nuevas estrategias de supervivencia. Antes era imprescindible pensar en cómo hacer las fotografías de los rituales sociales. Pero ahora, después de la web 2.0 y con el desarrollo de la fotografía digital, el gen digital se expandió. Esto agravó la condición de la mirada y los efectos del inconsciente fotográfico. La fotografía ya está ahí, incluso antes de ser tomada

Eso suscita la pregunta ¿cómo es que personas de diferentes lugares coinciden en ciertos puntos, en ciertas formas de pensar y crear o variar fotografías?

La transmisión y circulación de las e-imágenes perpetúa convenciones de representación fotográfica que, de alguna manera, unifican la producción simbólica en una condición de enjambre digital. Los usuarios intentan retener una experiencia de “haber estado” y no de “estar” como sujetos activos. Así pues, entre el miedo a olvidar y el ritual fotográfico para preservar la vida, el instante se pierde. O más bien, se petrifica como una escultura hueca.

Detenernos ante una fotografía de Daniel Davis es crucial para reflexionar. ¿Cuántos momentos hemos dejado ir por estar centrados en la retención permanente de la experiencia sensible? Es como si, pese al cada vez mayor acceso tecnológico, algo de

nosotros siguiera anclado en la imagen-materia y su promesa de verdad, permanencia y eternidad. Entre tantas fotografías, entre esta vorágine fotográfica, la memoria de Daniel Davis se disemina en una especie de fosa común digital. Ahí donde circulan miles de veces los mismos gestos cada vez más ligeros, más transparentes y adelgazados. Esto nos lleva a pensar que las redes sociales desperdigan semillas escópicas y éstas germinan ya con límites específicos. La tecnología logró regular los alcances y relaciones de la subjetividad y convirtió la mirada particular en una mirada generalizada, en una subjetividad común.

Imaginemos esta situación: alguien está en una fiesta y de pronto, entre las personas, alguien dice *¡Foto!* Cada quien asume su lugar en la imagen. Incluso el fotógrafo sabe, perfectamente, dónde pararse, qué buscar en la fotografía, a qué debe dar prioridad para comunicar efectivamente una emoción. Esta situación responde a una serie de valores y códigos de representación que las redes sociales potencializan.

En resumen, se trata del mismo gesto una y otra vez; de la repetición continua y perpetua. Esto tiene que ver con la construcción de la subjetividad y su banalización. Inclusive un momento único como estar en la playa junto al ser amado, momento por demás único e inolvidable, decanta en una fosa común digital donde son depositadas las subjetividades colonizadas.

En la era de la imagen-materia la construcción fotográfica de la subjetividad tenía la posibilidad de asumirse como una entidad estética autónoma. Sin embargo, el advenimiento de las redes sociales suscitó el nacimiento de una nueva política para la auto-representación de la vida cotidiana. De ahí la transformación de la representación y la mirada, así como de la subjetividad colonizada y la omnipresencia del inconsciente fotográfico en la maquinaria operativa de las redes sociales. Mismas que se han valido de este *gran ojo digital* para crear su propio ecosistema universal, configurar un emplazamiento en la visión, y finalmente para trazar el campo de un archivo o, en términos de José Luis Brea (2004), un tercer umbral.

Antes, posar para la cámara; en la era de la e-imagen, posar para la mirada digital, para la gran maquinaria que regula el funcionamiento del archivo digital y de todo posible emplazamiento dentro de él. *Otra vez, otra vez porque no salió bien*, frase popular para repetir una escena hasta que responda a la expectativa fotográfica de quien mira o, más aún, para responder a una expectativa inconsciente de mirar y ser mirado.

Estos mismos gestos han sido procesados con otro tipo de escenarios. Esta fotografía es de la *potato chip* en San Diego, California. Es un lugar visitado para fotografiarse con una piedra en forma de papa frita. Los viajeros van una y otra vez a tomarse las mismas fotografías, en una especie de búsqueda de cierta subjetividad. Aunque saben que el resultado no será algo único, mantiene la insistencia de cristalizar ese momento o unidad aparente. . Es posible encontrar miles de veces fotos similares en el buscador de imágenes de *Google*. Para evidenciarlo, generamos un catálogo de variantes fotográficas en la *potato chip*. Siempre el mismo gesto en perpetua repetición.



Fig.24.Nota. Adaptado de *Mil veces Daniel*, de Osiris Arias, (2019) Fuente. Colección personal del artista.

Los gestos fotográficos de la *potato chip* tienen un carácter pictórico que recuerda la

estética romántica. Lo cual es un código de representación muy recurrente en el arsenal figurativo de la fotografía de paisaje y sentimiento. Esto indica que escogemos maneras muy particulares para relacionarnos con la naturaleza y transmitir este gesto figural.

¿Qué fuerzas se presentan en ese momento, qué experiencias heredadas y compartidas se manifiestan en el acto fotográfico? Por diversas razones, sabemos que ese ángulo, ese encuadre, ese objeto y su correspondencia en el plano físico y en el fotográfico aseguran la transferencia de emociones y sentidos. Hay códigos visuales para comunicar lo sublime, el dolor, la felicidad; pero también los hay para condensar experiencias en el plano de lo visual. Acudimos a estos códigos, estas fuerzas, estos *Pathosformel* en el inconsciente fotográfico porque las hemos visto una y otra vez. Por lo tanto, cada nueva fotografía se vuelve una variación, una re-circulación de formas que nunca están estáticas sino que permanentemente se trasladan de un espacio a otro, de un símbolo a otro. En definitiva, de un muro a otro.

Las pulsaciones de las representaciones pueden ser vistas como si existiera un código genético en las redes sociales. El inconsciente fotográfico es el encargado de adecuar el ojo para que asimile la realidad de una forma determinada. A pesar de las actualizaciones y transformaciones en la representación fenómeno, al que también hemos nombrado *variación*) la fotografía sigue siendo la misma: alguien sentado en la orilla de la *potato chip*. Lo cual se traduce como exposición voluntaria al abismo, a lo sublime.

Variamos esta pulsación como si existiera un código genético en las redes sociales. El inconsciente fotográfico es el encargado de adecuar el ojo para que éste asimile la realidad de una forma determinada. Como señala el Dr. Carlos M. Barragán (2020):

La reiteración formal ha existido desde que hay representación. Los géneros se forman por medio de esas reiteraciones. Paisajes pictóricos bucólicos los hay a miles en la historia reciente de la pintura. Fue necesario que el género se consolidara para que la

reiteración produjera esos miles de obras en muchos sitios geográficos al mismo tiempo. La velocidad de las redes hace que esta consolidación sea más rápida y la reiteración formal se realice de manera casi instantánea, lo que da paso a una saturación del “género” lo que provoca la creación de un nuevo “género” que vuelve a inundar las redes con reiteraciones. (C. Barragán, comunicación personal, 7 de octubre, 2020)

4.3 Compartir El Vacío

Invoquemos una vez la imagen de Daniel Davis:



Fig.25.Nota. Adaptado de Daniel Davis y su esposa Kiti de Osiris Arias, 2016, Archivo personal del artista.

¿Qué tenemos en común todas las personas que hemos tomado una fotografía? Pensemos en un día en la playa, una carne asada; cualquier cosa. Ya todo ha sido registrado para recordarse y más aún: para almacenarse en internet. Todos los eventos que nos unen como humanos ya están en internet.

El creciente valor de la presencia y circulación de la imagen en la esfera pública está precisamente vinculado a su poder de generación de efectos de socialidad, a su eficacia de cara a la formación de comunidades de nuevas formas de comunidad (Brea, 2010, p.45).”

Hay fantasmas en las fotografías de Daniel Davis; podemos reconocer alguna fórmula de representación que ya existían. El creyó que eligió (todo régimen escópico nos da esa aparente libertad, la ilusión de elegir) pero en realidad operó bajo un esquema determinado de posibilidades de representación fotográfica. El esquema le indicó qué fotografiar, cómo hacerlo y hacia dónde llevar esas imágenes. Como Daniel, miles, digamos, millones de usuarios han repetido esa operación. Trasladaron sus imágenes-materia al mundo digital. Esto creó un espejismo escópico, donde cada usuario cree que sube una fotografía única, algo esencial; pero en realidad ha actuado poseído por fantasmas que gobierna el gran régimen escópico. Alguna vez, José Luis Brea (2010) vislumbró esta realidad:

Imaginemos el mundo como una topología de ecos, de imágenes que se reenvían de unos rincones a otros, organizada en el tiempo, organizadora del tiempo. Que no sería, entonces, sino la elección con sentido de un orden en el que unas y otras vayan ocurriendo, según una secuenciación capaz de significar relato, según un cierto orden de la narración, que llamamos historia, tal vez todavía LA HISTORIA. Imaginad ese mundo de electricidades nomádicas, superpoblado de imágenes, cruzado hasta la saturación por sus proyecciones catódicas, lanzadas en todas las direcciones. Imaginad un mundo en el que ellas se encuentran proliferando ilimitadamente, ubicuas, fugando

como ondas expansivas en cada lugar y desde él hacia todo otro (p.69).

La mirada y la experiencia, hoy, se diluyen en el torrente digital, en el régimen de visualidad determinada por la ilusión de una vida libre (vida para el sujeto, vida para las imágenes y vida para su libre tránsito). Al tomar una fotografía, las personas creen estar haciendo una diferencia, un acto de singularidad. Por ejemplo, durante un evento familiar (una carne asada en el caso específico de Daniel Davis). Otros miles de usuarios ya han operado bajo la misma *Pathosfomel*, bajo una misma forma de repetición, como ha señalado José Luis Brea (2010):

Lo que aquí se inaugura es un régimen de experimentación que invalida la tradicional distribución de la diferencia alrededor de la promesa de individuación, y bajo ella la identidad. Aquí en cambio arbitra una ontología clónica, innumeral, para la que ya no existen los singulares- fin de la era de los singulares, dijimos en otro lugar- y para la que todo el peso de la diferencia báscula exclusivamente sobre la cualidad –no sobre el número, no sobre el único de ellos- Así, su gestión- la de la diferencia- no se estructura alrededor de la promesa-nunca cumplida en lo absoluto- de la unicidad, de la imparidad, sino en la gestión intensiva de la cantidades de información. Nada excluye, entonces que lo particular aflore en arquitecturas plurales: en modos de la multiplicidad.

Aquí, la ingeniería de la eternidad se hace biotécnica, dando vida a formas de la identidad repetidas hasta el escalofrío, a virajes de la diferencia forzados a confrontar el mal sueño de la repetición. La promesa de verdad en la imagen singular se abre hasta un infinito ensordecedor. La diferencia se ha extendido hasta el punto de llegar a cada representación de lo mismo (p.76).

El mismo autor nos ha dicho “Asomado al espejo del consumo de la cultura, el sujeto

que se forma en la recepción (que se distribuye bajo nuevas condiciones) nunca llegará a ser un Sí mismo, un yo cerrado y cumplido. La promesa simbólica que se escondía detrás de la Kultur (la promesa de la Bildung) de formarse de su receptor como alma bella... Ya no existe la promesa de un yo definitivo y aislado” (Brea, 2010, pp. 89-91).

4.4 Conclusión: El Ritual De La Serpiente Digital

Durante su estancia con los indios, Aby Warburg vio cómo la tecnología rompió los lazos míticos entre el individuo y la naturaleza. También, vio cómo esta ruptura dio pie a una relación mecanizada que imposibilitaba la contemplación. En la actualidad, tenemos un nuevo tipo de relaciones potenciadas por internet. Ahí, el efecto de la imagen se reduce a la permanente circulación fantasmal de imágenes pensadas para no ser vistas, para evaporarse ante la luz de un ordenador.

El espacio que ofrece el mundo digital convierte a la memoria individual (lo singular del recuerdo) en el intercambio constante de información entre miles de individuos. Sujetos cuya memoria ya no se mide por duración, sino por intensidades. Es decir, por el mismo acontecer de la memoria en un flujo infinito.

Las fotografías de Daniel Davis no están inscritas en el antiguo régimen mnemónico de la memoria, sino en la plataforma interminable del mundo digital. Un nuevo circuito donde las diferencias entre cada sujeto terminan por ser reflejos de lo mismo diferenciado. Son semejanzas dadas no por semejanza formal, sino por detalles específicos que van cambiando de fotografía en fotografía y siempre transforman los mismos elementos iconográficos.

El mundo digital instauró sus propias fórmulas del pathos, estrategias de representación guiadas por la lógica visual del régimen escópico dominante en la era digital. Los *fantasmas cargados de experiencia* propios de la era de la imagen-materia ya no

responden a un principio de singularidad (en dicha era, Daniel Davis tendría una fotografía única, incomparable con otras); sino que podemos hallarlas en cualquier carpeta digital de fotografías familiares. Sobre esto, José Luis Brea (2010) escribió:

Pongamos, una cierta concentración de ADN, una cantidad que alcanza a conformar masa crítica-de contenido, de información. hacia dentro-. La serie que brota de ello-la línea de clonación que allí se abre- libera idénticos multiplicados, seres que no traen en sí la promesa de la diferencia reglada, sino la tensión de una carga que potencia su ser indómito sin hacerlo a costa del diferir de sus parecidos.

Al contrario, clones, pueden ser los mismos que ellos, porque toda su densidad existente se programa en semilla, en microgramas, en cuantos concentrados de virtualidad. Ser el mismo, lo mismo, es aquí ser una repetición obsesiva que se fulgura en los límites de lo indomesticado, de lo irreductible, un juego de calidad que se asoma al vértigo extravagante de lo infinitamente igual, de lo ilimitadamente idéntico. Las Imágenes que ahora irrumpen convocan su cifra de diferencia justamente de este modo secreto, interiorizado, como potencias de conjuro del margen de lo innumerable. Cada una de ellas es un cual sea que, siendo un Uno entre muchos, es al mismo tiempo la totalidad posible de la serie vertida infinitas veces (p.76).

Sobre el desarrollo exponencial de las interconexiones de imágenes de diferentes orígenes y, con ello, el giro hacia la memoria digital. José Luis Brea (2010) planteó una pregunta que señala su preocupación sobre la construcción de sentido en el intercambio de información:

La cuestión es cómo en el curso de esa multiplicación exponencial, radial, de las narraciones posibles, se asegura alguna efectiva

productividad del sentido – que recorra transversalmente el abstracto universal de todas las imágenes enlazadas en una economía de narrativas no lineal, no secuencial; pero tampoco abandonada a su pura combinatoria estocástica . Diríamos que, rechazando cualquier modelo de reducción- formalizándola según una lógica de series abiertas, divergentes, conectivas. No según una lógica de predicados y atribuciones de verdad-falseada, sino como conforme a una lógica del sentido acontecimiento, de la diferencia iterando sobre sí, y ante sí, capaz de afrontar el encontronazo borroso pero incendio de lo ajeno con lo ajeno – para reconocer en ello cómo lo más dispar y diverso, co-pertenece a un determinado orden-caos del discurso, a una epísteme abstracta, en cuyo fondo de constelación cobra sentido, y del que, al cabo, guarda y propaga, memoria (p.84).

Para cerrar este texto, podríamos decir que las redes sociales abrieron nuevos canales para la construcción//transmisión de sentidos dentro de la colectividad de usuarios; podríamos decir, tranquilamente, que las fotografías tomadas por Daniel Davis están insertas en un régimen escópico que determina su conjunto de posibilidades de representación simbólica. Cabe preguntarse ¿qué lugar tiene el proceso artístico en el contexto de la construcción de la subjetividad y cómo podríamos buscar una respuesta en el ámbito de los estudios visuales como disciplina interdisciplinaria?

La intención artística de este proyecto no es identificar el origen de una imagen y su devenir simbólico y figural en el tiempo; sino ver cómo las redes sociales potencializaron la circulación y transmisión de imágenes en redes sociales.

Cómo derivaron en la implantación de un gen digital y abrieron una nueva naturaleza para la mirada. Mirada que se guía por el inconsciente fotográfico de una sociedad digital

sobreexpuesta a millones de imágenes. Así mismo, me interesa ver como esta misma intersubjetividad colonizada potencializa los efectos de la sobreexposición fotográfica.

La aportación a los estudios visuales es hacer visible el comportamiento de las imágenes en el contexto de un archivo de visualidad que determina toda práctica de representación y, por tanto, también la construcción del sentido. Para nosotros, el quehacer de lo artístico está relacionado con un proceso de visibilización (de tracción a la conciencia) de algo en el campo escópico, en lo que vemos, que nos permanece estructuralmente vedado, oculto (Brea, 2010, p.85).

El lugar de este trabajo está, entonces, ahí donde existe una urgente necesidad de desocultar toda práctica dominante y develar regímenes de visualidad.

V. CRÍTICAS A LA MIRADA EN EL ARTE MEXICANO POST-INTERNET

5.1 Introducción. En Torno A Isolina Peralta



Fig.26. Nota. Adaptado de *Título de la imagen*, de Isolina Peralta 2016, Fuente: Centro de la imagen, CDMX

Detengámonos frente a esta imagen. Lo que vemos es un paisaje en el que ningún elemento nos es reconocible debido al exceso de luz. Se trata, en realidad, de un proyecto fotográfico de Isolina Peralta, fotógrafa argentina que ha dedicado gran parte de su vida a viajar por el mundo. En específico, lo que vemos en su trabajo es una fotografía tomada cuando ella y su hermana cruzaron el río Nilo. Años después de tomar esta foto, Isolina Peralta, a sus 102 años, decidió volver a ver las fotografías de todos sus viajes. Fue una estrategia mnemónica para traer al presente aquello que está en la imagen y que la memoria humana no podría recordar.

Pese a la aparente estabilidad, durabilidad y fidelidad de la imagen fotográfica, la fotógrafa argentina señala que en muchas de las fotografías era más lo que ella podía decir que aquello que la imagen como tal podía ofrecerle. Entre imaginación y vivencia, entre poesía y diario de viaje, Isolina Peralta atravesó los pasillos de su memoria. ¿Cómo atravesar los pasillos de nuestra memoria si están colmados de imágenes-desecho? Tantas imágenes redujeron nuestra movilidad que es necesario encontrar estrategias que, como Peralta, nos permitan caminar tranquilamente y volver a sentir el mundo.

Todo aquello que recuerdo se ha ido transformando con el tiempo. Al revisar las fotografías de mis álbumes familiares, me he dado cuenta que éstas han tenido cambios: el color ha variado, los rostros que aparecen en ellas se han desvaneciendo y algunas, incluso tienen manchas por hongos. De alguna manera estas imágenes son una metáfora de lo que ocurre con mi memoria.

La fotografía más importante del proyecto se la tomé a mi hermana cuando viajaba por el río Nilo. Por más que intento ver su rostro, no puedo. Sobre él hay una gran mancha de luz que no me permite distinguir casi nada, que no me deja recordar su cara. Las demás fotos corresponden a distintos viajes que hice y en casi todas se puede ver el dedo de quien las tomó, obstruyendo la imagen. Esto hace imposible reconocer el lugar o la persona. Pasa lo mismo con la imagen en blanco y negro, donde aparezco yo cargando a mi sobrina-nieta cuando ella era apenas un bebé. En la foto se ve una gran mancha blanca sobre mi cabeza. De la misma forma, esas manchas son una metáfora de mis recuerdos, de cómo estos se van borrando de mi memoria (Peralta, 2016, p.98).

Hay algo que vamos perdiendo, pero de alguna manera se mantiene, como gestos en potencia. Sería muy fácil descartar una fotografía deteriorada o producida con una técnica apropiada. La cuestión es ver a la imagen, no tanto en su plano objetual o como presencia

absoluta, sino como una presencia en potencia. Hay que escuchar el latido de las imágenes. Isolina Peralta recurre a otras estrategias mnemónicas para repensar las imágenes.

Desde luego, lo que vamos perdiendo, como en el caso presente, encuentra su respuesta en el mismo planteamiento de Isolina: el recuerdo se transforma con el tiempo. Eso conlleva una implicación capital: las formas están ahí para ejecutar la mutación del mundo sensible como receptáculo de nuestra experiencia sensible, condición indispensable para la creación de *recuerdos* (Chrisholm, 1960). La operación básica es, a la par que la rememoración de algo, su olvido parcial para la organización de la emoción que gatilla la apropiación individual de una experiencia o conocimiento rememorados/re-creados.

En el fondo, la intención del proyecto fotográfico de Isolina Peralta es propiciar relaciones afectivas con las imágenes no limitadas al ocularcentrismo como experiencia de conocimiento total. Se trataría, en todo caso, de una experiencia donde palabra, fotografía y cuerpo son una sola. Así, la postura que vemos sobre este asunto es que la fotografía no puede considerarse como memoria por tres razones. La primera, porque es inconsciente; la segunda, porque responde a intereses de consumo y la tercera, porque, al ser repetitiva la formalidad de la representación, la vivencia se adecúa muy poco a ella. La memoria entonces se vuelve colectiva, manipulada y simulada.

La decisión de comenzar este trabajo con el trabajo de Isolina Peralta se debe a que en él se hallan presentes una respuesta poética y antivisual al control de la e-imagen sobre los modos de ver y pensar y al control de las redes sociales sobre la construcción de la intersubjetividad.

Es cierto: ella no habla directamente de redes sociales, ni de e-imágenes. No obstante, su reflexión es extensiva a la necesidad de volver a ver las rebabas del tiempo. También, de revisar archivos personales bajo la óptica, no del tiempo acelerado donde cada imagen dura

unos segundos; sino del tiempo ralentizado. De un tiempo próximo a una presentación familiar, donde cada quien comparte un momento a expensas de las fotografías que puedan tomarse.

¿Cómo volver a sentir la esencia de las imágenes en una sociedad acelerada cuyos rituales han perdido el aroma? Para Isolina Peralta volver a la materia es un acto fundamental, ligado a la configuración simbólica de su ojo. Ella vuelve a sus fotografías como un *punctum* vibrante que da pie a un *studium* político sobre los efectos de las redes sociales en la subjetividad (Barthes, 1989)²⁷. Como hemos dicho, las condiciones aceleradas de la vida en el capitalismo dificultan voltear a ver nuestro pasado, como si invocar a *Mnemosyne* fuera un privilegio

Para José Luis Brea, “hay algo en lo que vemos que no sabemos que vemos, o algo que conocemos en lo que vemos que no sabemos “suficientemente” que conocemos” (Brea, 2007, p.146) Esto lo podemos constatar con diversos ejemplos, pero por ahora uno centrado en la experiencia de Isolina Peralta (y que podría extenderse a nuestra propia mirada) es nuestra manera de ver y representar el mundo. Repetimos gestos, estructuras empáticas visibles para el ojo común de cualquier usuario. Sin embargo, estas pasan desapercibidas por las propias condiciones de nuestro archivo de visualidad. Es justamente ahí, en esos puntos ciegos, donde prácticas artísticas como la de Isolina Peralta y otros artistas que serán mencionados en este trabajo, operan desde la antivisualidad²⁸ para presentar un Ver contrario al panóptico

²⁷ Roland Barthes (1989) definió al *punctum* como “ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (p. 65).

²⁸ Uno de los principales planteamientos de Miguel Ángel Hernández Navarro es que “ el archivo escópico de la Modernidad –la condición de posibilidad de lo visible– está constituido por una crisis en la verdad de lo visible: la toma de conciencia de que hay cosas que no podemos ver, y que las cosas que vemos no son de fiar. Se trata de la presencia de un escotoma –de ahí el término -escotómico–, un punto ciego de la visión, algo que no puede ser visto del todo, un lado oscuro, una falta, un objeto inasumible, inapreciable, inaprehensible. Ante dicha crisis en la episteme escópica, es posible identificar al menos dos modos básicos de reacción: la ocultación las fallas del ojo para poder dominarlo; o la puesta en evidencia de éstas para hacerlo consciente de su insuficiencia. El primero constituye un régimen escópico hegemónico, un régimen de luz; el segundo, un régimen de resistencia, un régimen de sombra. Uno es el de la sociedad del espectáculo y la vigilancia, y el otro, el de ciertas prácticas artísticas contemporáneas (Navarro, 2009, p.28)

omniabarcador en el que, poco a poco, “se ha convertido nuestra sociedad (Navarro, 2009, p.23)”.

Vivimos en una condición de sobresaturación de imágenes y sobreexposados a ellas. Ello en un ritmo que dificulta, cuando no imposibilita, verlas. Estamos en su mundo y vivimos para ellas. Ante esta condición de esclavitud surge el impulso y necesidad de liberar a la mirada. Esto podría verse como una de las misiones de la antivisualidad, en tanto eje conceptual de producción, en ciertos casos del arte contemporáneo.

En sus célebres textos sobre el cambio de régimen escópico producida en la era de la e-imagen (momento histórico en que las prácticas antivisuales se tornan fundamentales para entender el devenir crítico del uso de las imágenes) el teórico español José Luis Brea se pregunta si el

régimen escópico” en cuyo marco esa actividad que llamábamos arte se producía está cambiando en forma decisiva, si en su continuidad histórica se está produciendo un salto o corte crucial, y si en función de ello la procesualidad específica que definía, bajo la perspectiva que ya he expuesto, al modo de prácticas que reconocíamos como arte son en sí mismas viables, o bajo qué nuevas condiciones serían ellas en todo caso pensables (Brea, 2010, p.7).

En este sentido, y como respuesta póstuma al planteamiento de Brea, el teórico Miguel Hernández Navarro (2019) señala que en realidad lo que sucedió fue un cambio de archivo propiciado por internet y las dinámicas sociales que vibran en ella y perpetúan el carácter omnisciente del panóptico y la sociedad del espectáculo dentro de este gran nuevo archivo de visualidad²⁹. En el giro digital de la subjetividad habría que indicar la presencia de diversos

²⁹ A este respecto, Miguel Ángel Navarro (2007) ha señalado que se trataría de “Un archivo, como ya caracterizado por una crisis de la verdad visual y una insuficiencia de la visión como herramienta de conocimiento”. Ante esa situación, concluiré estableciendo la emergencia de dos regímenes escópicos, uno hegemónico, que podríamos denominar -ocularcentrismo expandido, que toma ventaja de la insuficiencia de la visión, y otro de resistencia, —escotómico— el posicionamiento —natural del archivo—, que pone de

regímenes (el arte sería uno, por ejemplo) y analizar la especificidad de cada uno. Este gran cambio de archivo se produjo a raíz del nacimiento de internet acompañado por la e-imagen .

Sin pretender realizar aquí una genealogía exhaustiva de la mirada, la visualidad podría ser dividida de la siguiente manera:

1) Una primera etapa en la que el ser humano desarrolló un conjunto de representaciones simbólicas para responder a experiencias fóbicas mediante el cuerpo y, particularmente, gestos que derivaron en expresiones sociales para transmitir emociones y/o sentimientos.

2) Una segunda etapa caracterizada por el uso de la imagen como sistema de poder y que desencadenó la etapa ocularcentrista. Se aúna a la promesa de verdad y eternidad de la imagen. Esta etapa podría contextualizarse desde las primeras representaciones paganas o religiosas sobre soportes estables hasta la imagen-materia. Esto es un concepto clave para entender la relación entre el sujeto contemporáneo y la imagen fotográfica previa a internet.

3) El surgimiento de la imagen-filme y las implicaciones estéticas y sociales de la transición de la imagen fija a la imagen en movimiento constante, y con ello una primera aproximación a la realidad del ojo y a la realidad de la experiencia del sujeto que observa.

4) Finalmente, la e-imagen: nueva materialidad de la imagen que nos es fantasmal ni fantasmagórica sino de posibilidades especiales: cambiante, flexible, en movimiento, en constante actualización, plana, de color aditivo, multimedia, llena de textualidades y posibilidades de textualización y de tamaño variable pero con tendencias a ser reducido, para acoplarse al consumo individual (Barragán, 2020).

En el capítulo *Whatisthematrix*, de *Las tres eras de la imagen* José Luis Brea señala que:

manifiesto los puntos ciegos de la visión y que, además, ofrece la contrapartida ante el régimen dominante del panóptico y el espectáculo (p.33).

Las e-imágenes son puras tensiones epiteliales, momentos de fuerza en una economía de desplazamientos totalmente horizontal. Aquí nada vale como representación, nada pretende el parecido con nada, la similitud con nada . . . Tenerlas, verlas, es exactamente la pulsión que se efectúa en el instante de producirlas. No hay algo otro de lo que ellas sean *representaciones* - y debiéramos por ello todavía preguntarnos si verdaderas o no, si deformantes o no- ellas son todo lo que hay (Brea, 2010, pp 80-81).

Si se decidió presentar esta cita, en este justo momento en que se cargan millones de fotografías a las redes sociales, mientras se cargan millones de contenidos digitales, es porque consideramos que aún hay algo que hacer. Ese proyecto pendiente, esa tarea benjaminiana por darle voz a los escombros y frenar a las máquinas de guerra, es una potencia que debe permanecer viva como discurso latente, como proyecto inserto en una lógica global de artistas que apelan a la antivisualidad por desmontar discursos hegemónicos, y para evidenciar los montajes discursivos que seducen a la mirada para que el usuario entregue su cuerpo. En resumen, consideramos que el arte contemporáneo aún puede desacelerar el tiempo y con ello condensar la experiencia del usuario, esa experiencia diluida en el maremoto de la intersubjetividad digital. Ante todo y frente a los grandes discursos de carácter universal (o que al menos pretenden serlo) se considera que el centro de esta práctica implica centrar la mirada en nuestro propio cuerpo, en la particularidad de nuestra subjetividad y nuestras conexiones con el mundo. Esta labor implicaría el desprendimiento de un discurso universalista para entrar en contacto con prácticas de trabajo singulares cuyos afectos puedan desbordarse en lo general. De lo íntimo a lo público.

En este punto hay mucho qué decir. Sobre todo, acerca del origen de las prácticas antivisuales, si las intentamos comprender desde su oposición a la hegemonía y al funcionamiento de la imagen como vehículo de ideología. Debe recordarse que, por un lado,

la ideología se encuentra construida en torno a imágenes. Por otro lado, la concepción de una utopía depende fundamentalmente de una imagen apriorística del triunfo de una apuesta por las ideas que han de cambiar el entorno. Esta imaginaria responde a la necesidad de ajustar las imágenes a patrones de ordenamiento que, posteriormente, transitarían hacia esquemas de dominación/obligatoriedad.

El óculocentrismo es un ejemplo de ello: la representación está condicionada por el factor modélico de lo que debían ser los ideales que fungieron como testimonios de su época. Son las mitologías, teologías, papas, reyes, tradiciones y autoctonía (en tanto que conjuntos de prácticas que constituyen imaginariamente a la sociedad desde su relación con lo esotérico/exotérico, lo inalcanzable por fuera e indescifrable desde dentro) lo que delineó esquemas de representación para fortalecer la figuración como método de supervivencia histórica.

Ahora bien, haciendo hincapié en la última era de la imagen de Brea, encontramos que la imagen mantiene sus soportes. Mientras que su reproducción, al volverse más volátil, requiere de mayores mediaciones con su contexto.

Esta noción de estética se ha transformado: su fugacidad, profetizada por Benjamin, ayuda al discurso ideológico por cuanto es inasequible; pero puede desaparecer quedando de ella sólo el planteamiento paratextual. Es decir, el discurso descriptivo de su existencia y contenidos. Gracias a este fenómeno, tenemos a un Paul Virilio (1998) que habla de la desaparición como el estado natural de la crisis *picnoléptica* (ausencias/olvidos frecuentes) por la que atravesamos las masas actuales.

Según este diagnóstico, la clave no se encuentra en el debate de lo existente/no existente, puesto que todo lo que está sucediendo lo hace a un nivel ontológico concreto (desde la imaginaria onírica hasta un edificio inteligente); sino en la velocidad en que sucede. Entonces, la velocidad, como en una animación *á la Méliés*, condiciona a la percepción (y en

consecuencia al imaginario y todo lo que se sirve de él). También, hace comprender los diversos componentes de la experiencia. Incluso, tenemos que de ahí pudo nacer nuestra fascinación por los efectos especiales en el cine, por señalar un ejemplo.

La *realidad* (o condición de lo que se conviene como real en oposición binomial a lo *imaginario*) queda pues adscrita a lo que hemos comprendido a una velocidad específica. Esta relativización, de la que como nunca hemos sido testigos conscientes en el s. XX, es el germen de todos los regímenes de aceleración (Beriaín, 2008, p.152) que inciden en nuestra relación con los sistemas económicos, políticos y socioculturales de intercambio con el símbolo. Somos, en el campo de las artes, sujetos de una nueva renegociación con lo subjetivo y sus intermitencias, intercambios e interacciones.

Para eso también nos es útil, ciertamente, la condición antes descrita de fugacidad de la imagen en soportes que, como la iCloud, hoy encontramos (¿resignadamente?) muy naturales y que hace sólo un par de décadas nos habrían parecido abominables y peligrosos en su propia condición de efeméride y virtualidad.

Castoriadis (2013) nos recuerda que las «relaciones sociales reales» “son siempre instituidas, no porque lleven un revestimiento jurídico (pueden muy bien no llevarlo en ciertos casos), sino porque fueron planteadas como maneras de hacer universales, simbolizadas y sancionadas” (p.183). Partiendo de esa base, inferimos que lo mismo pasa con la producción de visualidad. El arte depende de esta condición visual como esencia y de los modelos de hacer (que son también modelos de existencia). El arte se decanta por el discurso político/ideológico en la medida en que depende de una contextualización cada vez más profunda. Esto resulta un poco paradójico. Tomemos en cuenta la cantidad de información en la que la producción artística se encuentra sumergida desde que dio lugar a la vanguardia histórica con sus *statements* y las declaraciones en favor de las ideas antes que de la materialidad expresadas por sus autores.

Los antecedentes de las prácticas artísticas antivisuales en la era de las redes sociales son abundantes. Pero puntualmente estas han adquirido un mayor peso con la proliferación de contenidos, intercambios y construcción de microambientes en internet. Esto se debe, en parte, a la accesibilidad de los dispositivos móviles que permiten un rápido acceso a internet. Esta obviedad técnica dio como resultado preguntas, respuestas y planteamientos críticos multidisciplinares a las nuevas dinámicas en internet y en redes sociales. También a las maneras en que ello afectaba cuando no intervenía en la intersubjetividad.

Apelamos, en palabras de Juan Martín Prada, al concepto de post-internet art para referirnos a esta definición:

La respuesta de muchos artistas a un tiempo esencialmente configurado por la conectividad digital, pero teniendo en cuenta que, frente a las prácticas de net art (que consideran las redes digitales como su espacio específicos de actuación), el arte Post-Internet haría uso de cualquier medio de expresión, tomando habitualmente cuerpo en configuraciones objetuales o espaciales de muy diverso tipo (Prada, 2015, 27).

No todas las críticas antivisuales están centradas en las redes sociales y la memoria como sustrato emotivos esenciales en la era post-internet. Pero es necesario puntualizar que en pleno siglo XXI (un momento donde la intersubjetividad nunca había sido tan dependiente de las imágenes) es natural que los productos expositivos o académicos de las prácticas artísticas-curatoriales replanteen tanto el sentido de la producción de imágenes en internet, como su relación con la construcción de la intersubjetividad y procesos de escritura/borrado de la memoria social.

Para explorar más este detalle, los curadores Amanda de la Garza e Irving Domínguez dedicaron uno de los ejes de la XVII Bienal del Centro de la Imagen para revisar a profundidad las implicaciones estéticas y políticas de artistas de diversas generaciones que convergen en un

aspecto fundamental: responder al desarrollo y las consecuencias de la sobreproducción fotográfica. Estas prácticas artísticas post-internet cuestionan la mirada en la era 2.0. Cuando no le hacen frente, si evidencian su estructura y puntos vulnerables.

Lo que es definitivo, y trayendo aquí al teórico español Miguel Ángel Hernández, la invención de internet y particularmente de las redes sociales, ocasionaron no un cambio de régimen -como advirtió José Luis Brea- sino una mutación del archivo de época. Pasamos del ojo que todo lo ve-excepto cuando duerme- a la pantalla siempre encendida, siempre buscando persuadirnos.

5.2 ADN Tecnológico, De Lourdes Grobet

En la serie fotográfica *ADN tecnológico* (2015) de Lourdes Grobet (serie fotográfica seleccionada en la XVII Bienal de Fotografía del Centro de la Imagen, CDMX) se presentan registros de procesadores de cámaras digitales. ¿Qué significan estas fotografías en el contexto de los estudios visuales y qué reflexión genera sobre la construcción de la intersubjetividad? Si entendemos a la tecnología como extensión de nuestro cuerpo, en los términos enunciados por Marshall McLuhan, estos chips son el cuerpo, sus venas y su huella. La tarea de Grobet consiste en desmembrar la corporeidad del nuevo cuerpo del sujeto digital interconectado.

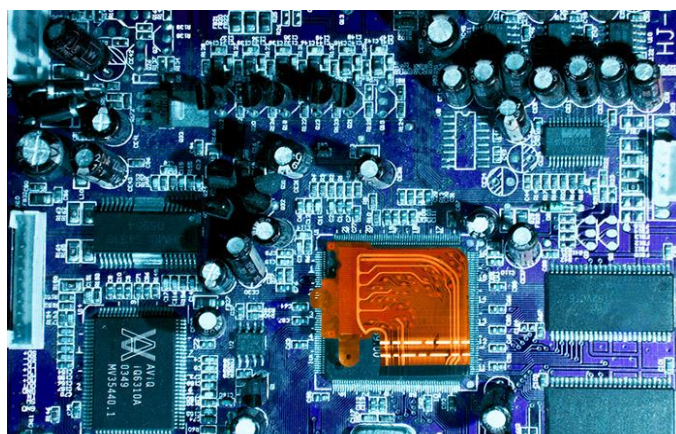


Fig. 27. Nota. Adaptado de *ADN Tecnológico* de Grobet, 2016, Centro de la imagen.

¿Qué es un procesador? Almacén de memoria y estructura que posibilita la circulación y transmisión de información entre diversos componentes. Representa el regreso a la imagen, a la estructura mínima del mundo ROM. Sobre esto, es necesario recuperar un segmento en el que Amanda de la Garza e Irving Dominguez interpretan el trabajo de Grobet y su sentido antivisual:

El cambio de escala y las modalidades de reproducción le permiten a la artista aprehender -hasta donde los límites de la visión lo permiten- la información digital, cuya principal cualidad es la invisibilidad (2015, p.14).

Como señala Boris Groys “el archivo de imagen no es una imagen, el archivo de imagen es invisible. La imagen digital es un efecto de la visualización del archivo de imagen invisible, de la información digital invisible no puede ser exhibida o copiada (como una imagen análoga es mecánicamente reproducible), sino solamente escenificada o actuada (2016, p.146)”.

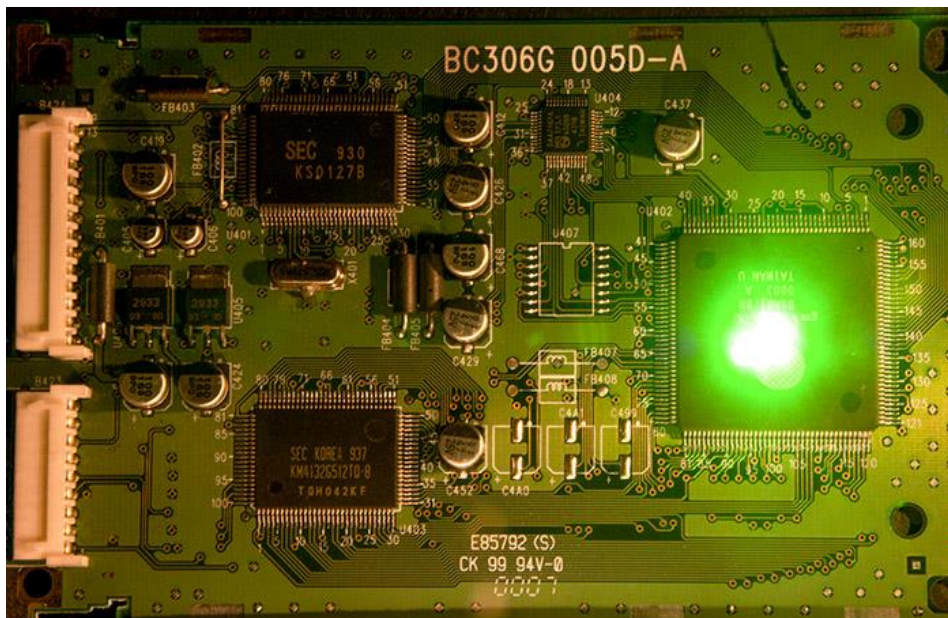


Fig. 28.Nota. Adaptado de *ADN Tecnológico* de Grobet, 2016, Centro de la imagen.

5.3 Lory Money, Jota Izquierdo

Al estar en el campo de la visualidad, las e-imágenes no solo determinan la construcción de la memoria, la estructuración de la identidad digital y las condiciones en que esta circula y se transmite. También catalizan el grado de representatividad social y económica de un individuo. Sujeto que pasa del total anonimato a la supervisibilidad mediática y por ende a las ganancias económicas como una celebridad.

En la serie *Lory Money featuring* (2014-2016) el artista Jota Izquierdo presenta el caso de un inmigrante senegalés que se volvió una celebridad mediática gracias a las redes sociales. Este caso singular muestra la transición de un vendedor ambulante de bolsas a una prominente figura del rap. Por medio de memes, su figura se viralizó. Este fenómeno evidencia cómo las redes sociales utilizan estructuras repetitivas para viralizar la imagen de sujetos y con ello incidir en la intersubjetividad. Este proceso trastoca las representaciones subsecuentes de otros usuarios al establecerse como tendencia con el peso de la validación social.



Fig.29. Nota. Adaptado de Lory Money, de Jota Izquierdo, 2016, Fuente. Creative Commons

Si bien es cierto que Lory Money es un fenómeno muy particular, en tanto que inmigrante Senegalés, que logró la fama gracias a las redes sociales (por lo tanto una valoración social positiva de su negritud); el tema de fondo es reflexionar de qué manera las redes sociales potencializan efectos específicos. Cómo en determinados regímenes escópicos - como el de las redes sociales- estas prácticas de esporádica validación mediática producen subjetividades duraderas y con un alto impacto económico. Es importante para entender mejor este fenómeno recuperar el comentario del artista sobre *Lory Money featuring* (2014-2016):

El proyecto explora cómo el uso de la imagen en formato de meme le permite a un individuo pasar de la invisibilidad a la hipervisibilidad, lo que nos lleva a pensar si hay un cambio en la representación o simplemente si este creciente número de imágenes desamarradas y flotantes se corresponde -como sugiere la artista y teórica Hito Steyerl- con un número creciente de personas privadas de derechos, invisibles o incluso desaparecidas y ausentes.

Con desparpajo y humor Lory Money, en tanto avatar, emerge como una identidad online-offline que resulta ser ficcional; ni senegalés ni español, ni africano ni europeo. El imaginario producido por este personaje y sus más de cien mil seguidores conlleva tanto a la visibilidad problemática de su condición - la presencia mediática de un <<otro exótico>>, crítico pero asimilado-, como un ejemplo de su <<éxito>> que contrarresta la inoperancia política europea ante la constante llegada de inmigrantes.

Este proyecto surge a partir de los cuestionamientos sobre la condición de las representaciones contemporáneas: ¿Es una estrategia de copia y asimilación? ¿Es una nueva figuración? La obra pretende cuestionar cómo operan las imágenes en personas aparentemente desprovistas de representación: ¿Es entonces su representación cultural una forma de representación política? (p.156).

El proyecto fotográfico de Jota Izquierdo hace visible el poder que tienen las imágenes para producir nuevos tipos de subjetividades, su capacidad para viralizar sentidos de representación colectiva y la credibilidad que instauran. En este contexto, Irving Domínguez y Amanda de la Garza señalan que, si existe un tipo de imágenes que describe su circulación, por excelencia, en el mundo contemporáneo son los gifs y memes. Imágenes de baja resolución, fijas y en movimiento, apropiadas por los usuarios para utilizarlas generalmente con fines humorísticos y paródicos. Ellas develan en su propagación el archivo visual de la cultura de masas. Así mismo, los autores explican que Jota Izquierdo rastrea el ámbito laboral del grupo al que pertenece Lory Money (él vendía piratería en las calles de Barcelona antes de convertirse en figura pública) y se sirve del lenguaje documental para inducirnos en ese mundo de la paralegalidad. Desde ahí recupera sus voces, incluida la del cantautor que reflexiona sobre su actual condición de *estrella* de la cultura pop digital. Al mismo tiempo, destaca la economía de las imágenes que circulan en la web.

¿Cuántas veces hemos visto los mismos gestos, las mismas estructuras visuales estableciendo la forma social de las emociones? Estas coincidencias, estas son claves simbólicas y corporales para articular la memoria. En un mundo post-internet, en un mundo inundado de fotografías, es necesario hacer una ecología de la memoria para recuperar, al menos poéticamente, la experiencia primigenia del sujeto. Sería una especie de reemplazamiento crítico y poético de la identidad de Lory Money ante su Otro viralizado.

5.4 Coqueteando Con El Espejo. Jesús Flores

En el proyecto *Coqueteando con el espejo (año)* el artista Jesús Flores husmeó en las redes sociales de la actriz mexicana Maribel Guardia³⁰ y realizó un álbum fotográfico a partir

³⁰ Proyeccionado y publicado en el catálogo de la XVII bienal de fotografía del Centro de la imagen, 2016.

de contenidos extraídos de la cuenta oficial de la actriz. En el proyecto, Flores reflexiona “sobre la noción del tiempo, la visibilidad de las redes sociales y sus problemáticas, pero sobretodo del cliché fotográfico, además de elaborar un comentario sobre el culto a la belleza física, en donde éstas se vuelven un espejo para mirar, desear, espiar y aspirar a ser otro (2016, p.164). Sobre este proyecto el artista señala lo siguiente:

Esta <<cara-libro>>es una suerte de manual de poses y gestos corporales para convertirse en una reconocida figura pública que, mediante el uso repetitivo del lenguaje visual, atraiga la atención del espectador. En *Coqueteando con el espejo!!!* se muestra al ídolo y celebridad a través de la figura atemporal de una ex reina de belleza que, consciente de los atributos físicos que le dieron el título, ha cautivado a grandes audiencias de la televisión abierta nacional (Flores, 2016, p.164).



Fig.30.Nota. Adaptado de *Coqueteando con el espejo*, Jesús Flores, 2016, Fuente. Cortesía del artista.

Al igual que la fotografía, “Maribel Guardia representa para quienes la admiramos la imagen de lo fugaz y lo eterno. Un retrato que somete a quien lo observa y sobre el cual proyectamos nuestros deseos y fantasías más profundos” (Flores, 2016, p.164).

Mediante códigos específicos de representación Maribel Guardia penetra en la subjetividad, volviéndose una especie imagen-virus transmitida de ojo en ojo hasta conquistar la visualidad del público mexicano. La imagen de Maribel Guardia responde a un gesto tipológico de belleza, éxito y fama que se ha vuelto canon en el imaginario de quienes seguimos a Maribel Guardia. *Coqueteando con el espejo* (Flores, 2016) sería en todo caso coquetear con la pantalla negra, con la subjetividad seducida y entregada a los encantos de las redes sociales y el aroma de la imagen banal.

La existencia, circulación y transmisión de estas imágenes es posible por la lógica social en que se han gestado las redes sociales. Se trata de un ecosistema autónomo que uniformiza y/o homologa una serie de criterios para compartir ciertas lógicas para la inserción de diversos usuarios. Redes sociales como Facebook, Orkut o Instagram obedecen a un sistema de apariencias globales. Quienes participan en este ecosistema compartirán una serie de esquemas que posibilitan la inter-validación simbólica. Una definición de dicho ecosistema, aunque parcial, sugeriría entenderlos como entornos donde participan activa o pasivamente internautas de diversas índoles; es un entorno donde el sujeto se convierte en datos con poder, datos con memoria.

5.5 El Poder De Lo Indisoluble, Rosy González

Sobre este último, la artista Rosy González presenta su proyecto *El poder de lo indisoluble* (2016), el cual consiste en una serie de placas de metal con textos extraídos de conversaciones personales en la aplicación WhatsApp. Para la artista, las dinámicas de intercambio de mensajes, información y fotografías en redes sociales banalizan y volatilizan las relaciones humanas. En este sentido, las placas de metal traen de regreso la experiencia de la imagen. De alguna manera es como si ese mensaje personal se volviera una promesa de eternidad, un sostén objetual para la subjetividad de los usuarios de las redes sociales Respecto

a esto, la artista publicó en el catálogo de la XVII Bienal de fotografía del Centro de la imagen (González, 2016):

Los avances tecnológicos han transformado nuestras vidas y las nuevas plataformas de comunicación, con WhatsApp o Messenger, han venido a revolucionar la forma de relacionarnos. Han sido útiles, sin embargo, la comunicación expedita nos ha sobrepasado. Los teléfonos con cámaras integradas han contribuido a que el registro fotográfico resulte más sencillo en la vida diaria y el uso de las selfies se esté multiplicando. Hay una abundante producción de imágenes y también de textos que se comunican de maneras muy diversas: escribimos lo indecible, abusamos del uso de signos o expresiones, sostenemos largas discusiones, intercambiamos comentarios e incluso cápsulas noticiosas, cuya información tiene tanta importancia que ésta se convierte en el <<peso de lo indisoluble>>

Este proyecto se compone de una serie de placas de metal con frases inscritas de conversaciones tomadas de WhatsApp y un conjunto de selfies. Elegí el metal como soporte de estas placas con el propósito de que la información, que se considera importante, conserve su condición de permanencia, de índice. (P. 160).

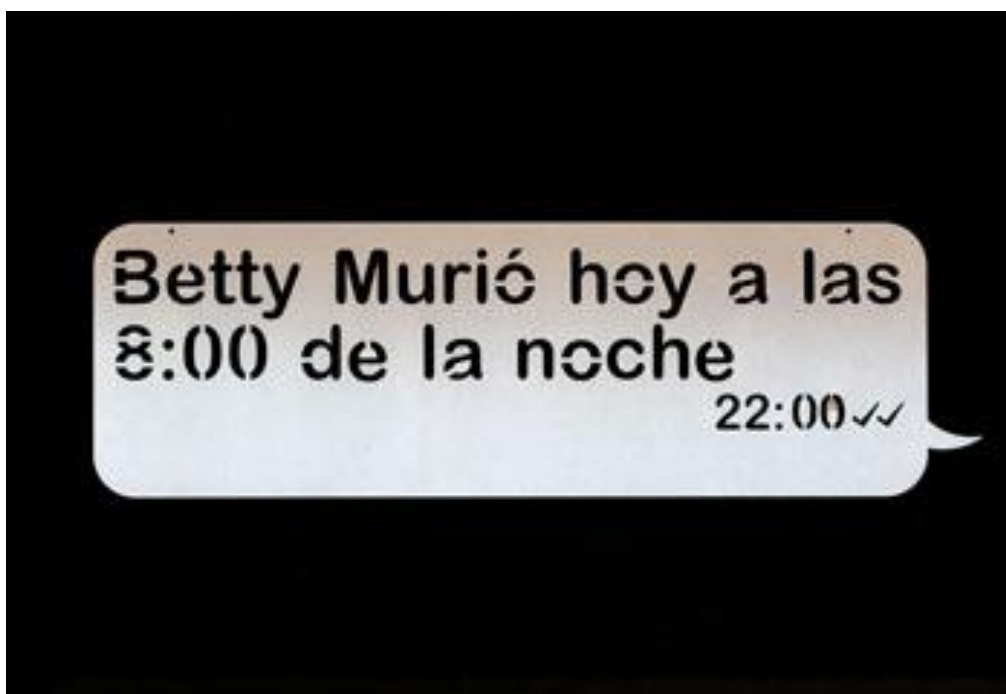


Fig.31. Nota. Adaptado de *El peso de lo indisoluble*, de Rosy González, 2016, Centro de la imagen. Creative commons.

El peso de lo indisoluble es la huella, el remanente de la subjetividad no diluida, no catalizada. Es una huella permanente que hace permanecer a otras imágenes y a otras experiencias. A diferencia de la e-imagen en redes sociales, lo indisoluble (que significa un regreso a la imagen-materia) restablece la idea de eternidad en la imagen. Las placas de metal son una garantía contra el tiempo y contra el estado volátil de la experiencia visual en la era de las redes sociales. En este sentido, la aceleración de los sistemas de producción y circulación fotográfica implicaron la desestabilización de la experiencia ante la imagen. De ahí que, ante el caudal fotográfico, es necesario cristalizar ciertos episodios significativos a nivel personal y ver de qué maneras ello coincide con el imaginario visual de otros cientos de miles de usuarios.

5.6 Toda Mirada Tiene Un Punto Ciego. Daniela Bojórquez Vértiz.

En el marco de la crisis del mundo hiper documentado y de la experiencia dilatada, la artista Daniela Bojórquez Vértiz habla de las formas en las cuales para el mundo del turismo y los viajes lo importante ya no es el lugar ni lo que vemos, sino la relación entre ese algo y la

intersubjetividad añorante de las redes sociales. En la serie *Toda mirada tiene un punto ciego* (2015) la artista abordó la escultura del David de Miguel Ángel, ubicada en La Academia. Por medio de una revisión exhaustiva de selfies donde la escultura quedaba en segundo plano, tanto físico como simbólico.

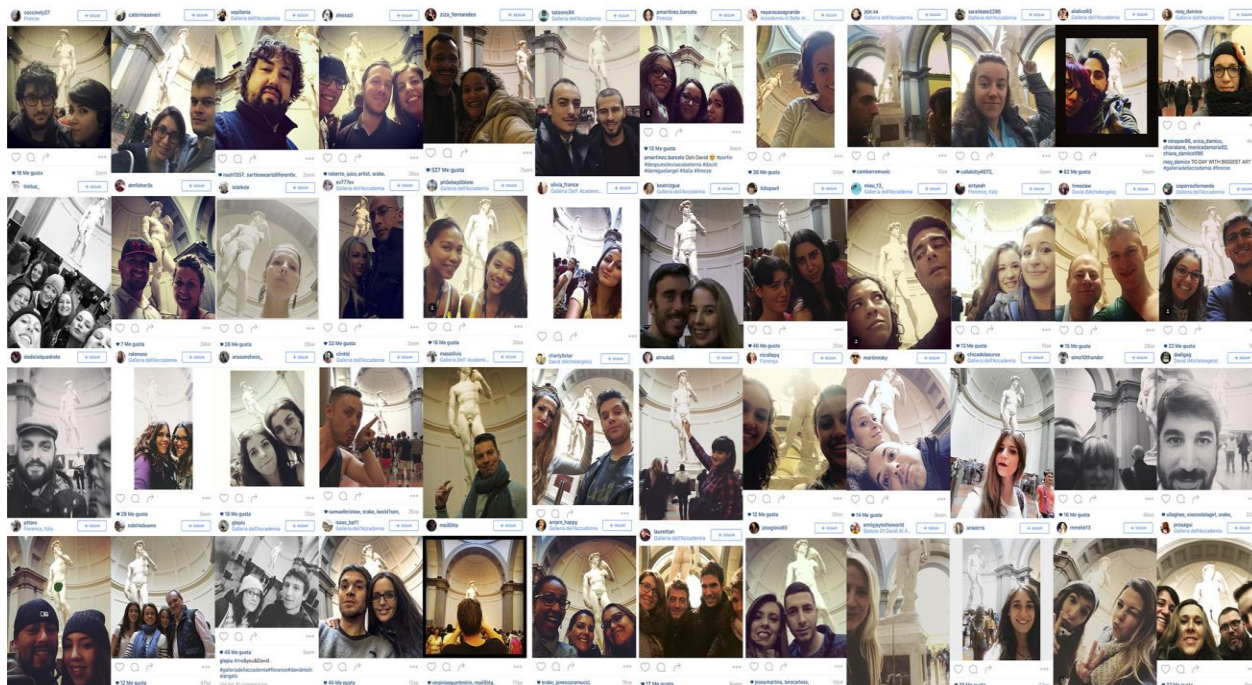


Fig.32.Nota. Adaptado de, *Toda mirada tiene un punto ciego*, de Daniela Bojórquez Vértiz, 2016 , Centro de la imagen, Cdmx

La accesibilidad de los dispositivos para capturar fotos y su distribución en las redes sociales generan un cambio en la manera de mirar, que ha incidido directamente en la experiencia: esta ha sido sustituida por su propio registro. En aquellos sitios que reciben miles de turistas es notorio este comportamiento: el visitante promedio se hace selfies con una obra o monumento, a los que da la espalda para fotografiarse frente a estos. En *Toda mirada tiene un punto ciego*, acentúo este fenómeno por medio de distintos grados de representación del David de Miguel Ángel, exhibida en Florencia, Italia. Elijo esta escultura por ser una pieza cumbre en la historia del arte y uno de los atractivos turísticos más visitados, lo que me permite trabajar en los tres ejes de mi propuesta: la foto turística como marca biográfica, la

reproducción de obras de arte y/o sus espectadores y mi ocupación sobre los distintos niveles de representación de la realidad, de lo que el medio fotográfico ofrece (Vértiz, 2016, p. 168).

¿Cómo han cambiado nuestras interacciones desde el nacimiento de las redes sociales? La inmediatez del flujo de imágenes ha permeado al mundo. El poder que antes tenían ciertas personas en cuanto a la información se ha liberado por lo que ahora cualquiera puede tenerla. Una de las implicaciones de ello es vivir en un entorno de libertad para generar contenidos, cuando en realidad lo que hace es adecuarse a una serie de códigos sociales de diferentes niveles políticas, éticas, ecológicas, sociales, etc. La artista Daniela Bojórquez es consciente del estatuto ético y ontológico de la e-imagen y su trabajo evidencia que tan mayor es la producción fotográfica, la sobrecarga de e-imágenes, más expuestos estamos a ellas. Ello significa un aumento en nuestra expectativa de llegar, o mejor dicho: de volver a lo real.

La e-imagen es el hilo conductor de la intersubjetividad hacia lo real en la era de las redes sociales. Es ella la que determina lo que *El otro* espera ver y cómo espera ser visto. La contemplación de la imagen como ente autónomo se ha diluido; las imágenes han pasado de ser piedras a ser gas, apenas algo visible que no deja huella ni en la pantalla ni el cuerpo. En este mundo hiperdocumento, se ha transformado la potencia de lo que se busca, lo primordial de la experiencia- podríamos decir- y en su lugar surge la necesidad de diferenciarnos por medio de la identificación con un uno Real al que aspiramos en términos lacanianos, perpetuando la eterna búsqueda de lo inalcanzable por inexistente como representación total. En este sentido, Miguel Ángel Hernández señala:

Es ese real de la Cosa lo que sustenta al sujeto, el centro ausente en torno al cual éste gira sin cesar, aquello que aquél persigue, el objeto causa del deseo, el lugar de la *jouissance* suprema a la que aspira el sujeto. Sin embargo, ese goce supremo –que sería mejor traducir como *gozo*, casi en el sentido del éxtasis de la mística– es siempre inalcanzable, puesto que está regulado por el principio del placer, esa barrera

inaccesible que hace que el sujeto literalmente «se tuerza» al llegar a él y se encuentre en el otro lado (2006, p.6).

La e-imagen es una extensión simbólica del cuerpo, de la cual dependemos para tejer nuestra subjetividad en el entramado social constituido por el reflejo de un mismo sujeto sólo aparentemente diferenciado. Esto nos hace pensar en un Yo que nunca llegará a ser completamente, un Yo condenado a la multiplicidad de su reflejo. Lo que tenemos ahora es la posibilidad de hacer por nuestra propia mano, las representaciones de cada una de esas identidades; cierto que con un halo de supuesta libertad. Como ha señalado el filósofo Byung Chul-Han (2017):

Los tiempos en los que existía *el Otro* se han ido. El otro como misterio, el Otro como seducción, el Otro como eros, el Otro como deseo, el Otro como infierno, el Otro como dolor va desapareciendo. Hoy, la negatividad del Otro deja paso a la positividad de lo igual. La proliferación de lo igual es lo que constituye las alteraciones patológicas de las que está aquejado el cuerpo social (p.9)

En realidad, hubo un momento, históricamente reconocible con el inicio del retrato fotográfico, en que los individuos pensaban y construían su propia subjetividad a través del diálogo entre mirar y ser mirado (los actos de posar y fotografiar). Este espacio, breve sin duda, permitía un espacio de proximidad entre los individuos, un reconocimiento del otro a través del reconocimiento de la subjetividad individual.

Con la aparición de las tecnologías de la imagen, particularmente la fotografía y el cine, la relación ser-mundo se modificó. Sería oportuno cerrar este texto con una nota de los principales exponentes del análisis ontológico de la imagen y su relación con las estructuras culturales. En las últimas páginas de *El ritual de la serpiente* (2004) el psichistoriador Aby Warburg escribió una reflexión final donde describe un cambio en la condición estética del

hombre acaecida por el desarrollo tecnológico, y al mismo tiempo profetiza la crisis epistémica que provocaría la transición hacia la era de las redes sociales.

La serpiente de cascabel ya no causa temor al americano contemporáneo: lejos de adorarla, trata de extinguirla. Lo único que hoy se le ofrece a la serpiente es su exterminio.

El rayo apresado dentro del cable y la electricidad encadenada han creado una cultura que aniquila al paganismo. Pero ¿qué es lo que se ofrece a cambio? Las potencias naturales ya no son vistas como elementos antropomorfos o biomorfos, sino como una red de ondas infinitas que obedecen dócilmente a los mandatos del hombre. De esta manera, la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos; el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento.

Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos.

El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz (Warburg, 2004, p.66).

5.7 Epílogo Después Del Fin De Los Tiempos. Notas En Torno A The Complex De

Andrew Roberts

En *The Complex* (2017) el artista Andrew Roberts describe el funcionamiento de una empresa virtual que opera bajo la contratación de individuos reales para integrarlos a una dinámica en red post vida, donde cada usuario tiene acceso a una serie de servicios digitales que le permiten generar ganancias y/o adquirir productos. El video promocional recoge el testimonio de usuarios que disfrutaban de los diversos servicios de la empresa, sea como empleados o únicamente usuarios registrados. Esta dinámica de reemplazo digital de la vida es una reflexión temprana sobre los efectos de internet en la intersubjetividad y de alguna manera advierte sobre los procesos sociales necesarios para responder a un cuerpo digital cada vez más matérico.

¿Bajo qué condiciones un individuo decide trasladar su cuerpo y su subjetividad a una plataforma que lo convierte en un simulacro entretejido con otras subjetividades simuladas? De alguna manera estamos hablando de una intersubjetividad de simulación voluntaria; como si Neo de la película *Matrix* (Silver, Wachowski y Wachowski, 1999) hubiera permanecido en el mundo simulado. Estamos en una sociedad cansada, agotada de sí misma, y tarde o temprano los estímulos del mundo dejan de ser interesantes o emocionantes para nuestra subjetividad. Durante siglos eso nos ha mantenido medianamente estables, pero nunca habíamos tenido la oportunidad de trasladar nuestra vida a un espacio donde participe con otros usuarios listos para construir una intersubjetividad que podría superar a la realidad.

Si únicamente alimentamos al objeto de deseo jamás estaremos saciados; es una especie de impulso pornográfico insaciable que constantemente busca nuevos contenidos que renueven la efímera experiencia del placer escópico. ¿Es acaso *The Complex* (2017) el espacio ideal para que los usuarios de la red intersubjetiva por fin vuelvan a lo Real? Positivamente, podríamos responder que el acto de compartir experiencias diseñadas contra la posibilidad física del

sujeto-usuario, necesariamente complacería; negativamente tendríamos que señalar que excitación por ver más es interminable. La posibilidad de ver más, de tener y hacer más es un estímulo que mantiene bajo presión al usuario 24/7, de ahí que ya no sea necesario el panóptico, pues ahora la posibilidad de entrar llama a viva voz, como una invitación a pasar una plácida temporada en el infierno de la realidad simulada.

The Complex (2017) es un laberinto de estancia remunerada, es una casa de espejos donde un reflejo es más hermoso y complaciente que el otro. No hay salida, estamos en el apocalipsis visual y lo único que nos queda es aprender a escuchar las ruinas, contemplar lo poco que queda e intentar salvarlo, incluso de nuestro propio afán escópico de verlo todo. Tarde o temprano los papeles se invertirán y nosotros seremos el reflejo de las e-imágenes.

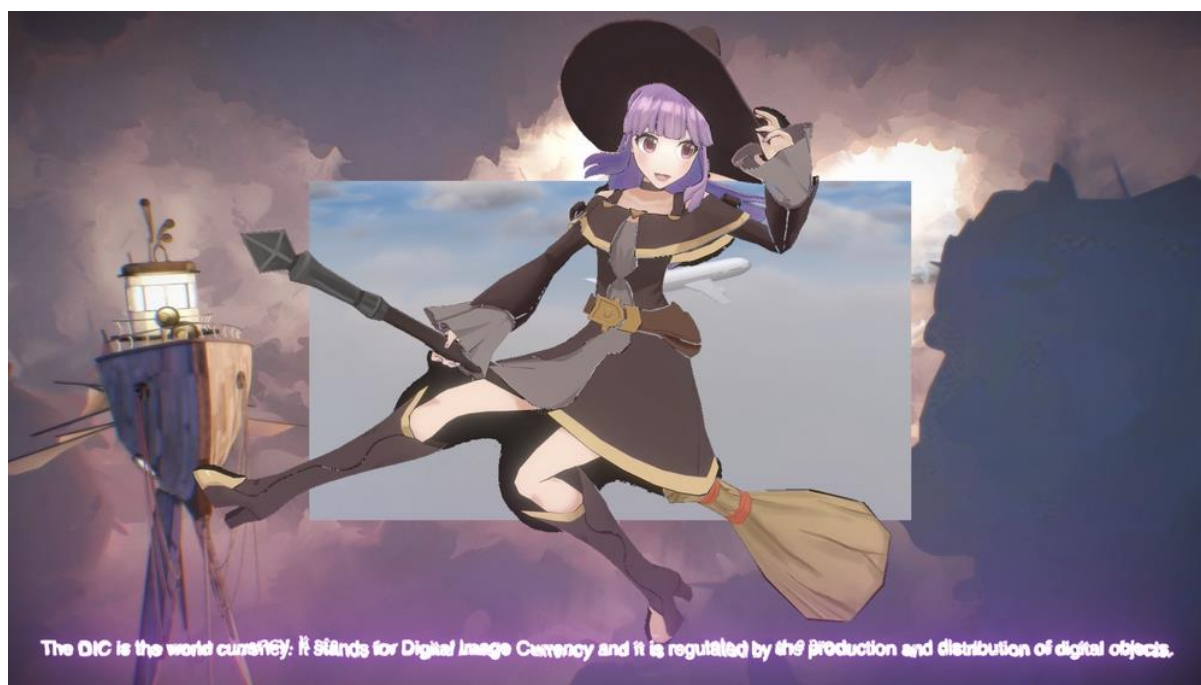


Fig.33. Nota. Adaptado de. Andrew Roberts, *The complex* (versión Beta) 2017-2018, Video 4k, bicanal, instalación e impresiones digitales, 5:00 min. Dimensiones variables. Fotografía por Pablo Mason. Vista de exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, California.

5.8 Conclusión

Los seis proyectos presentados a lo largo de este trabajo constituyen de manera global un posicionamiento antivisual, que propone una vía alternativa para repensar nuestra relación con

la fotografía en la era de las redes sociales. Aunque estos planteamientos coincidan en cierto sentido con la propuesta conceptual de Joan Fontcuberta de postfotografía³¹, hemos optado por el término de antivisualidad tal como lo propuso la teórica norteamericana Rosalind Krauss, ya que consideramos que éste hace referencia a un proceso escópico o condición de la mirada no limitado al fenómeno reciente de saturación fotográfica en la era 2.0, sino que se remonta a la propia imposibilidad de ver más allá del ocularcentrismo y los límites simbólicos que este traza y ha intentado perpetuar para las relaciones intersubjetivas. Así, estas prácticas “. . . presentan un ver contrario al panóptico omniabarcador en el que, poco a poco, se ha convertido nuestra sociedad. Frente a la luminosidad totalitaria de la mirada moderna, estas poéticas de ceguera se sitúan a contracorriente, casi literalmente a—contra-luz, a contravisión (Navarro, 2009, p.13)

Sea mediante el acto de exponer la repetición de gestos -hábitos o a través de la reducción formal del objeto visible a tal punto que para hablar de miles de imágenes se hable de una sólo, las respuestas al ocularcentrismo y al panóptico digital se hacen presente no como una cuestión revisionista limitada a explorar la superficie del estatuto ontológico de la mirada en las redes sociales, sino como una estrategia interiorizada para devolver su aroma a la imágenes, como una tentativa para reformatear nuestro software escópico y ayudarnos a ver más lento nuestro cuerpo, y no como se creería ingenuamente, de una estrategia política para desacelerar el tiempo y la mirada global. En esta época agitada donde los rituales se han diluido, necesitamos repensar otros tiempos y otras formas centradas en la experiencia de individuos

³¹ Este término dispone de su propia historia atravesada por una doble interpretación; por un lado, lo encontramos en el trabajo de William Mitchell para referirse a la condición del documento fotográfico y potencial para establecer condiciones de lo que es verdadero; por otro lado, el mismo término reaparece en la obra de Joan Fontcuberta hablando de él no como un concepto, sino como momento o condición donde la propia condición histórica de la fotografía y su relación con la mirada se ve superada por la hiperproducción fotográfica en la era de las redes sociales. Tal como aparecen, la relación es complementaria, aún cuando el primero habla de la relación fotografía-verdad y el segundo sobre la necesidad de replantear nuestra posición ante las imágenes, yendo hacia una nueva ecología de lo visual. Así, en este trabajo nos hemos decantado por el término de antivisualidad pues hace referencia al desmoronamiento de modos de pensar, hacer, ver y sentir en el contexto de la modernidad avanzada.

específicos. Esto se piensa porque si algo hay en la práctica de los artistas revisados en este trabajo es la búsqueda de un espacio para pensar, dejar de correr para ver los detalles de las redes sociales y crear situaciones o emplazamientos en los puntos ciegos del ocularcentrismo.

VI. DESCRIPCIÓN Y REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO DE TRABAJO

6.1 Supervivencia de la memoria ficticia

Esta fue una de las primeras piezas realizadas en torno a la memoria de Daniel Davis. Él falleció en el tiempo de la guerra contra el narcotráfico dirigida por Felipe Calderón; la causa fue un infarto. El proyecto consistió en catalogar todas sus fotografías desde bebé hasta adulto, ya casado y con una familia tradicional (él, su esposa y dos hijos). A partir de estas categorías buscamos todas sus conexiones con las fotografías de otras miles de usuarios; entonces, si Daniel tenía una fotografía en la playa con una pelota roja, buscamos todas las mismas fotografías correspondientes con ese criterio. Entonces, a partir de esto abrimos un perfil falso de Facebook llamado Daniel Davis, donde publicamos cosas cotidianas y reconstruimos situaciones cotidianas a partir de fotografías de miles de personas; lo hacíamos como un ejercicio de post-vida de las imágenes, como un planteamiento de cómo las fotografías se vuelven a materializar.

Un día al platicar con la madre de Daniel Davis, nos comentó que sentía que él seguía vivo, como si cada nueva publicación en Facebook actualizara algo de su vida. Daniel seguía vivo a través de estas imágenes: el gran parentesco entre Daniel y otros usuarios de redes sociales diluían la distancia entre los cuerpos virtuales y subrayaban las coincidencias entre todos. No obstante, Daniel era un usuario más, un fantasma. Estas fotos eran una manera de cubrir su cuerpo poco a poco, como si fuese piel y siguiese vivo a través de este eco visual que va generándose.

6.2 Contenedor De Subjetividades

A partir del archivo de fotografías apropiadas de internet imprimimos nueve categorías basadas en fotografías en semejanza con Daniel; buscamos aquellas donde las personas

fotografiadas recurrieran a estructuras semejantes de representación fotográfica. Entre cientos de fotografías impresas, una es de él.

También, hemos colocado dentro de cajas de cartón, fotografías que han sido apropiadas de redes sociales y del álbum fotográfico de mi primo Daniel Davis, fallecido hace cuatro años. Cada caja podría ser un depósito con las fotografías desechadas del pasado o un recipiente de material que será reutilizado; sin embargo, en realidad son depósitos de miradas compartidas, contenedores de subjetividades, de formas de mirar y ser mirados; siempre ante la cámara, siempre ante el tiempo.

Daniel Davis es el personaje principal de estas cajas. La pregunta no debe ser cómo encontrarlo, sino cómo distinguir entre una forma de mirar y la otra, entre una manera de sentarse en la playa o una manera de besar en el atardecer. Hay algo de Daniel en cada fotografía tomada por cada uno de los miles de usuarios, cuyas fotografías he recuperado. Hay algo de Daniel en cada subjetividad y nuestra tarea es establecer relaciones, en parte para satisfacer una necesidad de investigación, en parte para invocarlo y reconocer su mirada en cada imagen.



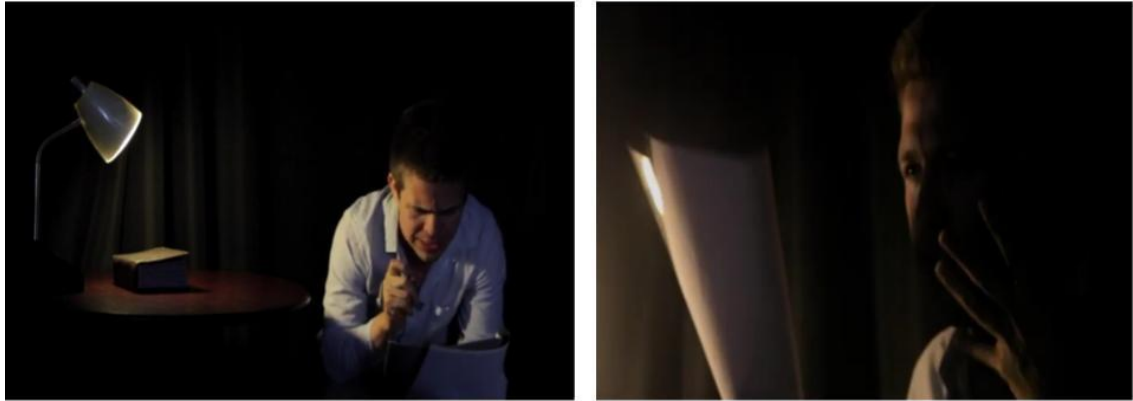
Fig.34..Nota. Adaptado de. Contenedor de subjetividades, 2017, medidas variables. Archivo personal de Osiris Arias

Evidenciar lo que somos, cómo vemos, cómo sentimos. Al final, nuestras formas de representar están totalmente ligadas con nuestras afectividades: cómo nos sentimos y cómo sentimos al otro. Toda la validación que buscamos genera códigos de representación, algo relacionado con el movimiento de los cuerpos, tanto el que mira como el que es mirado. Una de las fotografías en las cajas es de Daniel Davis; él está en nuestra mirada digital.

Las redes sociales deben entenderse como un ecosistema basado en conductas para la supervivencia; tiene más recursos quien entiende mejor el entorno y por tanto se adecua mejor a él; por ejemplo, los *influencers* aprovechan la sobreexposición para “existir” dentro y fuera de la red y ser el centro de las miradas.

6.3 Devolver La Mirada. Conferencia Performativa

Se presentó un *performance* disfrazado de conferencia, partimos desde nuestra experiencia académica para dislocar lo que entendemos del habla, la construcción de conceptos desde el lenguaje. Lo que hicimos fue montar un escenario para leer un monólogo sobre qué es una imagen, cómo nos afecta y cómo recuperar el valor de una imagen cuando esta naufraga en la mirada digitalizada. Consistió en un momento para propiciar el pensamiento crítico en torno a la visualidad desde experiencias poéticas dispuestas en un escenario académico. A partir de una experiencia teórica bajar al mundo donde el público pudiera sentir las imágenes. La tarea era volver a ver.



https://www.youtube.com/watch?v=8PXPcqw_P9w

Devolver la mirada. Conferencia performativa en cinco actos
(video-performance, 30 min, 2018)

Fig.35..Nota. Adaptado de. Devolver la mirada (Conferencia performativa), 2018, medidas variables. Archivo personal de Osiris Arias

Se partió de la premisa de co-producir un simulacro afectivo. De ahí, la necesidad de revisar los fundamentos ontológicos de nuestra propia mirada, para volver y con ello recuperar aunque sea un poco de nuestra subjetividad tan diluida en la era de las redes sociales. No obstante, estas piezas son respiros, momentos de descanso.



Fig.36.Nota. Adaptado de, El álbum de Asclepio, nueve álbumes familiares con fotografías impresas, 2019.

En 2019 a partir del fichero de fórmulas empáticas, producimos una serie de libros interactivos donde el público pudiese ver una especie de “catálogo de sus modos de ver”. Nos interesó la experiencia de lectura que se creaba en el momento de explorar el álbum y sus imágenes, como cuando íbamos a la casa de nuestras abuelas o familiares y nos encontrábamos con memorias del pasado. La idea de estas acciones es transparentar la intimidad visual; jugar con un dispositivo íntimo u familiar y de pronto darse cuenta de la imponente subjetividad clonada: como si alguien ingresara a la matrix y al salir se percatase de que muchas personas comparten el mismo gesto, una subjetividad preconcebida.

Nuestro interés con estos álbumes es volver a ese estado de intimidad, para intensificar la imagen -recuerdo de Daniel, algo que puedes tocar hoja por hoja, pero al final no tocas nada.



Fig.37.Nota. Adaptado de, *El álbum de Asclepio*, nueve álbumes familiares con fotografías impresas, 2019.

6.4 Del Desplazamiento A La Interacción Como *Punctum*

Desplazar (o en inglés *scroll*) es ese momento en el que nos desplazamos en la interfaz de alguna red social, por ejemplo Instagram. Dejar de desplazar--*Stop scrolling* es una frase recurrente en memes para indicar ese acto de detenernos por un momento y centrar nuestra atención en lo que ese meme nos dice. *Stop scrolling* es una invitación a cerrar los ojos. Nos pide que nos detengamos a ver esta o aquella imagen.

El hecho de dejar de hacer *scroll* significa que algo del algoritmo emotivo-simbólico nos detuvo ante determinadas imágenes. Con los álbumes presentados y con este proyecto de investigación artística, lo que buscamos es llevar al espectador a ese punto de interacción como *punctum*, un suspenso en la mirada cuando el usuario encuentra en la imagen eso que solo a él le es propio; algo en ella que, a pesar de que esa fotografía se comparta por miles de usuarios, únicamente esa imagen, su sentido interno, se revelará ante la mirada particular en el momento preciso.



Fig.39.Nota.Adaptado de. Miles de veces Daniel, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018.Archivo personal de Osiris Arias.³²

³² Las fotografías que presentamos han sido recuperadas de redes sociales como Flickr, Facebook, Instagram y Google.

6.5 Miles de Veces Daniel

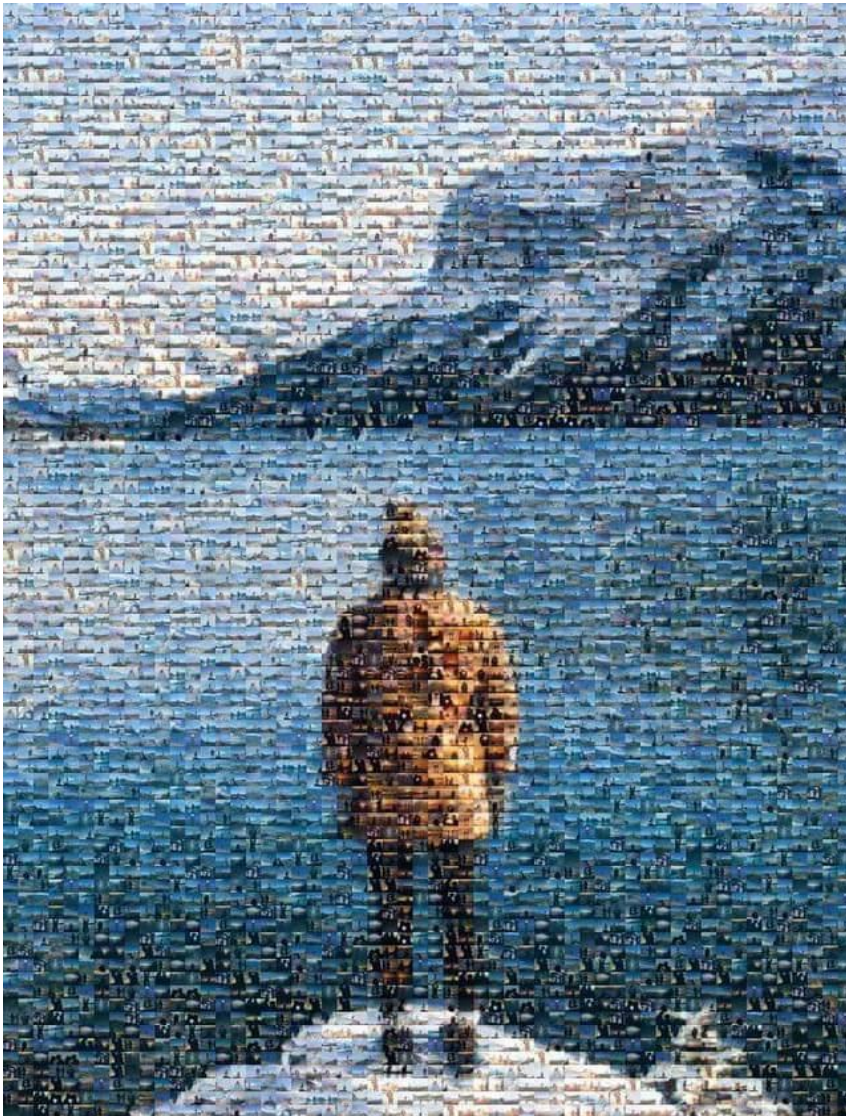
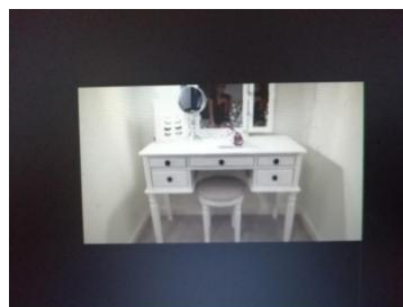


Fig.40.Nota. Adaptado de. *Miles de veces Daniel*, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018.

Al ver este proyecto es difícil dejar de pensar en aportaciones artísticas como *Googlegrama* (Fontcuberta, 2005) y *Sunset Portraits from Sunset Pictures on Flickr* (Umbrico, 2011). El lado afectivo que está implícito en el mismo proceso de creación es la diferencia respecto a este proyecto con las otras propuestas. Aunque compartimos su interés por criticar y evidenciar los efectos de internet en la producción fotográfica y en la construcción de la

subjetividad-intersubjetividad, nuestro proyecto aporta una perspectiva personal: hablamos de lo propio, de un organismo al que no solo observamos, sino que también sentimos. Así, estas piezas muestran que Daniel Davis es una mirada más entre miles, es un ojo disgregado en esa dimensión informe de la intersubjetividad participativa en la dimensión del simulacro. Incluso, otra diferencia respecto a Umbrico y Fontcuberta, es que este trabajo está centrado en cómo sentimos las imágenes y las maneras en que dicho afecto está ligado con un conjunto de fórmulas empáticas.

Retomando, este trabajo se divide en dos partes. Por un lado, están los modos repetidos de mirar, la masificación de la mirada; por otro, refiere a nuestra reconexión con el mundo partiendo de la necesidad de recuperar la mirada y volver a sentir el mundo. Con esto en mente, investigamos la destrucción del ojo y por otro la destrucción de la experiencia.



En este video compilé videos de personas mostrando sus casas en youtube. Me interesa penetrar en la subjetividad del otro, en el deseo de mirar y ser mirado

Ver de cerca, video mono canal, 87 min, 2019

Fig.41.Nota. Adaptado de Ver de cerca, video monocanal,183 min, 2018.

6.6 Ver De Cerca

Nos interesó complejizar a partir de estos videos los conceptos de mirar y ser mirado bajo la luz del deseo. La pregunta central es: ¿en qué condiciones de intersubjetividad se produce el deseo por ver la casa de un desconocido? A partir de ahí se desprende un

cuestionamiento sobre las relaciones virtuales producidas en la sociedad del espectáculo digital. Para realizar este video, ingresamos a YouTube y buscamos videos de usuarios anónimos mostrando el interior de sus casas mediante un recorrido que invita al espectador a pasar. Al final, el resultado es una ventana a la matrix, una pequeña ventana a la subjetividad del otro; como estar presentes en la validación de su subjetividad mediante la aprobación omnisciente. Aunque no nos vea entrar, ahí estamos: mirándola y siendo mirados por ella. Es una especie de “casa tomada”, como aquel cuento (Cortázar, 1946).

El video se compone de cinco videos presentados en una pantalla de quince pulgadas, como si vieran a través de una ventanita el mundo del otro. Como ver aquello que no nos pertenece, pero podemos acceder virtualmente; un simulacro participativo donde eres parte del mundo del otro.

Sin embargo, hay una fuerte dimensión de deseo atravesando estos videos; el de tener, alejarse, compararse. El deseo de tocar eso real inalcanzable, real inasible. En el espectador hay un goce. Un goce pulsional de la mirada, cada vez más dominante en esta sociedad de la iconosfera (Chacón, 2008).

6.7 Contra-Espectaculares

Los contra-espectaculares tienen que ver con el corto circuito de la mirada, eso que ocurre cuando el conductor de un auto, el copiloto un pasajero; de pronto ve la imagen en el espectacular, esa imagen con la que no tiene ninguna relación, más allá de su propia subjetividad.

Nos hemos dado cuenta de que la aceleración de la vida y con ello la sobreproducción fotográfica, trajo consigo un debilitamiento de la experiencia sensible ante el mundo, donde el equilibrio entre tecnología y experiencia es cada vez más débil: “una sociedad sin respeto, sin

pathos de la distancia, conduce a la sociedad del escándalo la comunicación digital deshace, en general, las distancias” (Chul-Han, 2014).

Quisimos trabajar con la fotografía polaroid amplificada con la intención de generar corto circuito ante la experiencia de la imagen en estos espectaculares como publicidad; mediante el uso de la estética de lo *vintage* reposicionado, de algo que viene del pasado para reinsertarse en nuestra visualidad y visibilidad. Las fotografías que elegimos no pertenecen al estatus lineal de la información; nos obligan a preguntarnos por esta imagen y por eso que toma posición ante nosotros: la experiencia visual dislocada.



Fig.42.Nota. Adaptado de. *Miles de veces Daniel*, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018. *Contra-espectacular*, 500 x 700 cm, 2020.



Fig.43.Nota. Adaptado de. *Miles de veces Daniel*, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018. *Contra-espectacular II*, 500 x 700 cm, 2020

6.8 Transparentar El Pensamiento

Para nosotros es fundamental transparentar el pensamiento teórico, llevarlo a un plano de mayor plasticidad, hacerlo parte del mundo. La tarea de producir los esquemas en tanto objetos-teóricos que, por un lado son herramientas de estudio y por otro, representaciones de un proceso visual; nos permiten explicar cómo funciona el acto de ver, la subjetividad y el acto de concebir nuestra propia representación. Cada uno discute algo en particular y están interrelacionados:

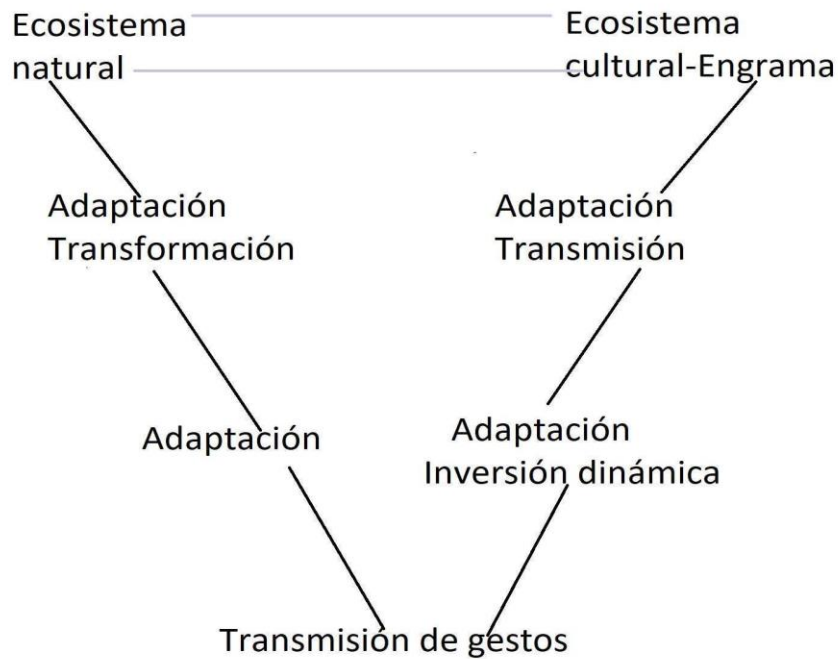


Fig.44.Nota. Adaptado de. *Miles de veces Daniel*, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018.*Contra-espectacular II*, 500 x 700 cm, 2020, p.137

¿Cómo es que el ecosistema natural tiene una relación con el ecosistema digital en cuanto a engrama, cómo algo que se va repitiendo? ¿cómo es que todo esto que vamos viviendo, que vamos haciendo, se incrusta en una especie de memoria - un estrato que prevalecerá? luego tenemos la adaptación-transformación y adaptación-transmisión, referidos a cómo el ser humano responde al mundo a través de imágenes; es decir, cómo las imágenes que generamos, son vistas por alguien y una serie de dispositivos estéticos como dibujos, grabados, pinturas, videos, etc; o sea movimientos corporales materializados. ¿Cómo es que el ser humano va adaptando todo esto para que se mantenga, para de alguna manera fijarlo? La adaptación-

inversión dinámica se refiere a cómo es que ciertas estructuras, ciertas formas y posiciones perduran.

Por último, el nivel de la transmisión de los gestos, los cuales han existido y se han transmitido desde siempre. Antes de las redes sociales, se transmitían a mano con otra materialidad; ahora se transmiten a través de bits, de fantasmas digitales, cuerpos virtualizados. Este esquema habla de la naturaleza de la mirada, sobre cómo es que se mueven los gestos que nos han permitido estructurar un lenguaje visual empático.

6.9 La Fotografía Pendiente

La posibilidad de volver a ver las imágenes que de alguna manera quedaron fosilizadas es el enfoque principal de esta pieza. Reactivar imágenes que quedaron congeladas. Las fotografías de esta pieza se tomaron e imprimieron -en el mejor de los casos- y quedaron guardadas en algún lugar desconocido, como perdidas en el tiempo. Volver a ver las imágenes después de un largo tiempo es una especie de *performance* con la mirada, en el sentido de que involucra la performatividad de mirar. Reabrir una imagen tiene que ver con activar objetos y volver a leerlos. A este proceso de re-mirar lo hemos nombrado “objeto reminiscente”³³

La fotografía pendiente es una pieza inspirada en la metodología del curador Daril Fortis, quien diseñó un esquema sobre su proceso curatorial, muy parecido a la forma de una papaya o mazorca: en el centro hay una idea, que después emerge del núcleo, pasa al cuerpo - la escritura- y llega al texto. Después, la escritura -el texto curatorial- se desplaza al mundo de las imágenes y las afecta. Estas se tornan una exposición en sí misma, lo que añade otra etapa al proceso sensible. Finalmente, las imágenes vuelven al núcleo y afectan a la

³³ Son aquellos objetos que por sí mismos no contienen un significado o un recuerdo como tal; sino que activa otros recuerdos. Es un objeto potencial que abre recuerdos. Por ejemplo, si tenemos un objeto este es activado por el objeto reminiscente. Se trata, entonces, de objetos físicos que activan recuerdos a partir de la libre asociación afectiva, misma que modifica el estatuto ontológico de la imagen; es un ir y volver, un cuerpo que sale al mundo para reincorporarse a sí mismo cubierto de tierra.

subjetividad del cuerpo. Es un proceso de ir y volver, de la idea a la imagen; y de ahí a la experiencia encarnada.

El esquema de Daril Fortis es relevante para los fines de nuestra pieza porque abre otra manera para pensar a las imágenes y replantear los esquemas existentes. La imagen nace de una idea, luego se pasa a la captura fotográfica, para después quedar suspendida en el tiempo. Este fenómeno afecta al observador de igual manera que afecta a otras imágenes, dando pie a otro tipo de experiencias sensibles. Es un largo devenir entre el sentir y el pensar hacia la forma fotográfica, que deriva en otras afectividades y maneras de pensar.

En el contexto teórico que enmarca *La fotografía pendiente* (2018) sucede el performance *La imagen pendiente* (2019), que consiste en una caja de madera con fotografías. A partir de ahí se busca jugar con la idea de “objeto reminiscente” y ver de qué manera podemos refamiliarizarnos con las imágenes; qué de nosotros hay o queda en ellas, con la fantasía de que esas fotografías puedan volver a nosotros. Ver otra vez para volver a sentir.

Nos interesa hacer piezas que hagan honor al apego del pasado, porque implica la mirada como un acto de memoria y cualquier actividad construida en torno a una imagen nos invita a repensar otras imágenes que hemos visto; quizá tenemos una fotografía parecida, quizá sentimos algo ante ellas o existe algo en nosotros que podemos ubicar en ellas.

Ahora bien, Roland Barthes señala el *punctum* como “la primera impresión ante la imagen cuando en ella nos llama” (1980,p.65). Puede ser que no pase ante toda la imagen fotográfica, sin embargo nos permitiría ver el movimiento del caballo; su gesto. Existe algo en la imagen que nos atrae, una particularidad que tiene reservada para nosotros en un instante, algo que se nos revela para mirar más de cerca.

Ver fotografías del pasado es parecido a leer un libro. De la misma forma en que un libro se desgasta por el uso, también la fotografía termina deteriorándose. Es decir, aunque el tiempo no afecte directamente a la imagen, esto no significa que esta no le será sensible. Con

el paso del tiempo, la imagen se cargará de temporalidades, un tiempo que podría denominarse heterogéneo porque cualquier fotografía como objeto alguno no se encuentra en el momento de su creación, sino que ha quedado abierta a las posibilidades de la reminiscencia. La imagen, cualquier imagen al ser repensada, da paso al momento original -su procedencia histórica- al mismo tiempo que “abre” la multiplicidad de conexiones entre ella y quienes la miramos. De alguna manera, las fotografías son fósiles visuales cuyo tiempo primario y “puro” ya no se revela aunque se expone en la vida posterior de las imágenes, en esa “post-vida” conferida por el tiempo y la memoria.

Se podría pensar que las fotografías son objetos atemporales, en todo caso pertenecerían a un tiempo *a posteriori*. Se trataría entonces, de fotografías tomadas para el futuro.



Fig.45.Nota. Adaptado de. *Miles de veces Daniel*, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018. *Contra-espectacular II*, 500 x 700 cm, 2020, p.140

La fotografía pendiente alude a las fotografías que me hubiera gustado tomar. ¿Cuántas fotografías nos hubiera gustado tomar junto a nuestros familiares muertos? Asumir la inmortalidad significa negar la naturaleza humana, en este sentido lo más próximo que tenemos a la eternidad son las fotografías; sin embargo, actualmente estas tienen su mayor soporte, circulación y transmisión en la historia de las imágenes debido a internet. Este conjunto de redes de comunicación que ha desvanecido su materialidad. Así, una manera para regresarles el sentido: volver a ver no se trata de la simple observación de tener la mirada en el objeto, sino de una lectura más compleja en que los sentidos atraviesan la fotografía para después re-entrar al cuerpo de quien mira.

6.10 Cuerpo-Mirada-Fotografía-Experiencia/Fotografía-Mirada/Experiencia-Cuerpo

En algún punto nos pondremos a pensar si hubiera valido la pena tomar otra fotografía o si realmente era importante tomar tantas fotografías. Ante la experiencia del instante decisivo de Cartier Bresson, hay que pensar en el instante pendiente: esa imagen que nos hubiera gustado tomar, pero por pensar en “los pendientes” no lo hicimos.

Hay que preguntarse si el usuario promedio de internet toma fotografías para recordar o solo para compartir el momento en redes sociales; pero, ¿cómo compartir el momento que no estás viviendo por estar sumergido en Instagram? Esto nos haría pensar que no hay deseos genuinos de compartir ni recordar, pues se busca estar presente en una red en donde lo que se fotografía y comparte es el todo de la vida, aunque no signifique realmente estar viéndolo. Este hábito se convierte en una competencia por ver quién comparte más eventos, aunque sean experiencias huecas, vacías; en realidad carece de todo sentido el andar fotografiando por fotografía, para compartir algo para que sea calificado y así poder mantenernos vivos en una red donde lo importante es compartir repetidas veces lo que hemos

fotografiado, aunque no tenga ningún sentido hacerlo. Entre el *feed* y la *storie*, entre el simulacro y la frustración.

A menudo, ni siquiera ponemos atención en las vivencias. Capturo, comparto y ya no importa qué sucede después. La experiencia se agota en contar cuántas personas vieron lo que hemos hecho y tampoco tiene importancia la fotografía, sino el hecho de estar. En ese momento lo único que pareciera importar es la expectativa voraz del público virtual. Lo importante no es la imagen, pues ella deja de ser vivida y las experiencias que podría desencadenar quedan supeditadas a la respuesta multitudinaria, ficticia, irreal, cuasi automática. Es verdad que a veces por vivir la “experiencia Instagram” nos perdemos de las experiencias reales.

Asimismo, si nuestro objetivo es compartir, habría que preguntarnos qué sentido tiene compartir un momento que no se está viviendo a plenitud. Esto nos lleva a pensar que en realidad no se pretende compartir ni recordar, sino que el verdadero deseo es estar presentes en una red en donde se dice que “se vive algo” por el hecho de fotografiarlo y compartirlo; es una especie de competencia por ver quién comparte más momentos, aunque estos no estén encarnados. En todo caso, lo importante para el usuario común es ver la aprobación multitudinaria de su publicación. ¿Cuántas personas vieron mis fotos y les dieron *like*?

Al hablar de *La fotografía pendiente* (Fernández Arias, 2019) nos referimos a los momentos en que por querer vivir otro tipo de cosas nos alejamos del momento. La experiencia se difumina o borra; en cambio, la fotografía queda abierta para el mañana, pero al no haber un respaldo fotográfico la única salida es recordar (revivir) la experiencia. ¿Y si hubiera capturado ese momento en una foto? Esa fotografía sería única. Una fotografía capaz de darle sentido al resto.

Siempre queda algo pendiente, algo suspendido. Imaginemos el regreso a esa fotografía pendiente que nos hubiera gustado tomar. Como en otras situaciones, podemos pensar en la

palabra que nos hubiera gustado decir, no en cualquier palabra, sino aquella acción pendiente suspendida que no llegó a la persona precisa.

Ahora bien, lo que justifica el acto de recordar o seguir pensando las imágenes, es que siempre habrá una pendiente. El detalle estaría en ser conscientes de ello. El problema es no darnos cuenta de ello, ni siquiera imaginar un pendiente, y seguir produciendo imágenes como si en algún punto fueran necesarias.

6.11 Conclusión

Las piezas realizadas en el marco de esta Tesis están directamente relacionadas con la hiperproducción fotográfica. Se busca entrar al “cementerio” de imágenes, comenzar a armar algo con ellas y darles un sentido, una segunda voz, abrirlas para re-pensarlas, no cumplir con esa meta del pasado; sino constantemente actualizar nuestro estado pendiente.

En orden de ver el mundo y vivirlo, hay que estar presente; como una especie de “fenomenología de la presencia”, donde el objeto adquiere visibilidad pese a su ausencia visible. Para realmente estar presentes (*ser* en el lugar y *ser* en el tiempo) hay que suspender todo -dejar de usar cualquier dispositivo técnico- para ser consciente y estar listo del momento pendiente; es decir, de todo aquello que no dijimos por no estar en el momento, por tantas preocupaciones y tensiones; si dejáramos de tomar fotografías no como algo definitivo pero sí como una práctica provisional.

No hay suficientes tarjetas de memoria para saciar la experiencia humana. De ahí que antes de eliminar el objeto de deseo -producir fotografías para auto representarnos- hay que eliminar su causante. La experiencia humana es irreductible a cifras de megabites; la mirada irreductible a unas hojas de papel fotosensible.

CONCLUSIONES: INVOCAR A DANIEL. DESMONTAR LA MIRADA

Como si al dividir una palabra en sílabas o identificar las partes de un poema, nos pareciera fundamental volver a ver. Busquemos una manera de identificarnos con las imágenes que tenemos en las manos.



Fig.46.Nota. Adaptado de. *Daniel y su esposa Kiti*, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018., 500 x 700 cm, 2020. p.144

Daniel una y otra vez. Mil veces Daniel y millones de veces nosotros en el maremoto fotográfico que inunda las redes sociales. ¿Cómo es que, en la mirada de cada uno de ustedes y la mirada de cada uno de nosotros está Daniel? como un fantasma que nos posee en el acto fotográfico, como un ser que invocamos cada vez que el obturador se abre y cierra.

Lo que Daniel Davis ha dejado en nosotros es un tipo de memoria visual que se ha configurado para que la tengamos ahí, como una especie de contacto inmediato con la realidad, de abstracciones simbólicas a las que acudimos ante determinadas experiencias de la vida.

Como hemos señalado, hay una serie de códigos de representación a los que acudimos y que forman parte de la historia cultural. No obstante, lo que han hecho las redes sociales es perpetuarlos, de alguna manera, en forma global.

Tomamos internet como un laboratorio para mostrar la presencia de Daniel Davis en la mirada de cada usuario, una mirada que se ha transmitido a través de un inconsciente fotográfico, usando las redes sociales como un canal de movimiento y a la e-imagen como su principal medio. De esa manera, hay algo de Daniel en cada persona, pero el tiempo y saturación de imágenes nos impiden verlo. Es como una especie de fantasma o presencia incierta; está ahí, pero nos ha sido vedada. Y la razón de no poder verlo es porque no tenemos el tiempo; estamos ante una mirada destemporalizada, que ya no se detiene a ver, ni siquiera a verse a sí misma.

Pensando en retrospectiva, vuelve aquel momento donde enunciamos que el objetivo de esta tesis doctoral no es identificar el origen de una imagen y su devenir simbólico y figural en el tiempo, sino exponer cómo fue que las redes sociales potencializaron la circulación y transmisión de imágenes, derivando en la implantación de un “gen” digital, abriendo una nueva naturaleza para la mirada guiada por el inconsciente fotográfico de una sociedad digital sobreexpuesta a millones de imágenes. También, identificamos que junto al problema de un inconsciente fotográfico napsterizado, está la aceleración de la mirada-cuerpo y la crisis del tiempo como experiencia ritual. Junto a Daniel y su mirada, entrarían entonces las prácticas artísticas que proponen estrategias para recuperar el aroma del tiempo, una especie de regreso al jardín de la subjetividad como experiencia vital

Así, y también pensando en los inicios de esta investigación doctoral, resurge aquel enunciado donde establecimos que para desacelerar la mirada era necesario producir una serie multidisciplinar de obras para evidenciar la condición saturada de la mirada en la era de internet, además de criticar su efecto anestésico sobre la sensibilidad y afecto interpersonal,

Así, restituir el valor de la mirada como ritual es una necesidad, como lo es devolver la mirada a esos detalles y gestos que solo el tiempo humano nos permite reconocer. Hay que volver al tiempo humano, más allá del tiempo de la máquina. Hay que, de alguna manera, frenar esta sobreproducción de imágenes. Debemos, de alguna manera, arrancarnos el dispositivo digital injertado en nosotros por el desarrollo de la tecnología.

Volver a la materia sería remirar nuestras fotografías, ponerlas bajo la luz y observarlas; ver a esa persona que en la fotografía, que posiblemente está delante de un paisaje, ver esa persona que está con su mamá, con su pareja o con sus hijos. Ver cada detalle. No asumir que la fotografía es un todo. Tampoco asumir que sólo es una fotografía. Habría que dignificar el sentido de las imágenes.

Ahora bien, a través de la memoria fotográfica de Daniel Davis y de la revisión a profundidad de los modos de ver de otros usuarios de Facebook, nos hemos dado cuenta de que la vida de Daniel existía antes que él mismo. Su manera de relacionarse con las imágenes obedece a esquemas de representación anteriores, donde se mezclan los cánones de observación y representación de la modernidad-sobre todo la pintura- con la “libertad aparente” de la fotografía amateur, donde hasta el menor detalle debe ser guardado. Tanto en uno como en otro, pueden verse relaciones figurales específicas ante determinados problemas o situaciones de la vida, que varían entre cada etapa biológica.

Al final Daniel es una persona más, un individuo cuyo cuerpo ha sido desmembrado y diseminado por el mar digital. Es un territorio sin tiempo ni espacio definido, donde la posibilidad de hacer deviene en la posibilidad de permanecer.

Finalmente, devolver la mirada es una estrategia para devolver lo más valioso: el tiempo como experiencia de vida, lo cual sería nuestro único sustento con una existencia que no se limita al sentido fisiológico. de estar en el mundo como cuerpo en tránsito La mirada a

contracorriente implica ver, imaginar y comenzar a creer en aquello que no podemos ver; es decir, aquello que, ciertamente, es nuestro mayor sustento con el mundo: la memoria.

Como cierre de este trabajo, pensamos en la figura mitológica del gigante Argus Panoptes, quien lo veía todo en todos los tiempos y formas posibles. Su mirada era capaz de generar relaciones de múltiples maneras entre todo lo existente. Él era una especie de custodio de todo lo visible, al punto que su representación en la historia cultural es como un ojo dentro del cual hay miles de ojos.

Actualmente internet es el gigante Argos y las imágenes son sus ojos: siempre vigilando. manteniendo el control de la mirada y perpetuando su régimen escópico. Para evitar la resistencia, Argos nos consuela con libertad parcial, podemos compartir y generar contenidos pero siempre bajo la vigilancia de un ser invisible: el gran panóptico digital. ¿Cómo escapar del gigante que todo lo ve?

La vista es insuficiente para ver. Aunque Argos Panoptes era capaz de ver todo en todos los tiempos posibles, era incapaz de verse a sí mismo en el devenir del tiempo. Y este punto es crucial para la teoría de la imagen: hay que centrar la mirada en los puntos ciegos de la imagen; en aquellos espacios donde se cree que ya no hay nada que ver. Se rumora que fue Aby Warburg o Mies Van der Rohe quien dijo que Dios está en los detalles; es en esos espacios pequeños o ranuras de la visualidad donde la anti-visualidad transforma la ranura en bisagra.

El gran problema y en cierto sentido una paradoja conceptual a la que se exponen la antivisualidad y específicamente las prácticas artísticas post-internet es que para salir de la visualidad hay que recurrir precisamente a los instrumentos que la constituyen, es decir la antivisualidad requiere de un componente visual -mas no visible- para configurarse como una ruta escotómica o espacio de refugio capaz de albergar otras visualidades no regidas por el espectáculo. Así, no podemos llegar a la liberación del Ser social si no hay un cambio que haga consciencia social sobre nuestra relación con las imágenes.

Para que pueda haber una reconfiguración de nuestra consciencia social primero tenemos que reconfigurar la intersubjetividad y quitarle su relación con la lógica de mercado. Este enfoque es justamente el que nos llevó en esta tesis doctoral al trabajo de Aby Warburg bajo la perspectiva de la teoría crítica, pues ya en su célebre Ritual de la serpiente (2004) encontramos una crítica temprana a la ruptura del espacio para el pensamiento, ese punto de equilibrio entre el cuerpo como espacio subjetivo vital frente a los planos de la magia y la máquina como dispositivo generador de la anestesia escópica. Entre la máquina y la magia, está el cuerpo que ni es mercancía ni es espíritu, sino un ente en transformación y en tránsito entre ser imagen y ser instrumento para su propio trabajo.

Finalmente, pensando en retrospectiva, la propuesta de esta investigación doctoral- en línea horizontal de Warburg a Walter Benjamin, Guy Deboard y José Luis Brea- es restablecer el equilibrio entre cuerpo, máquina y magia; es recuperar la relación no vertical y sumisa frente a las imágenes digitales, el simulacro y la unidimensionalidad que ellas propician. Así, despegarnos de las imágenes y del régimen escópico al que están insertas- estaríamos regresando a la vida con los ojos abiertos.

REFERENCIAS

- Auster, P. (2011) *La invención de la soledad*. Anagrama
- Benjamin, W. (1930), *Conceptos de filosofía de la historia*, Terr
- Beriaín, J. (2008). *Aceleración y tiranía del presente: la metamorfosis en las estructuras temporales de la modernidad*. Anthropos.
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Brea, J. (2010). *Las tres eras de la imagen*.(1st ed.,pp.80-81) Madrid: ediciones Akal,
- Brea, J.(2014) *El cristal se venga*. Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea. Virginia Jaua (ed). México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo,
- Buedo, E. C. K. (2019). *Vigencia del Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg, en las prácticas artísticas contemporáneas (1985-2018)*. La memoria como recurso y el re-acontecer de la imagen (Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid).
- Byung-Chul H. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Herder Ed.
- Cortazar, J. (1951). Casa tomada. En J. Cortázar (Ed). *Bestiario*. Sudamericana.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores.
- Chrisholm, R. (Ed.). (1960). *Realism and the background of phenomenology*. Literary Licensing.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo.Historia del arte y anacronía de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2008). *El bailaor de soledades*. Pre-textos.

- Evans, D. (2009). *Appropriation* (1st ed., p. 80). The MIT PRESS.
- Foucault, M. (1970), *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- Fontcuberta, J. (2016) *La furia de las imágenes. Notas sobre postfotografía*.
Galaxia Gutenberg, S,L.
- Fontcuberta, J. (2005). *Googlegrama*. Nápoles: Instituto Cervantes.
- Guash, A. (2010). *Arte y Archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías discontinuidades*. Akal Arte contemporáneo.
- Groys, B. (2016). *In the flow*. Editorial Verso
- Hernández-Navarro, M.A. (2007). *El Archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Colección de Arte Público.
- Llorente, R. P. (2014). *Recordando a Ofelia: melancolía y cultura visual* (Doctoral dissertation, Universidad de Murcia).
- Martín Prada, J. (2015). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales.*(2nd ed, pp.24-29). Ediciones Akal.
- Michaud, P. (2017) *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Editorial El Templo en el oído.
- McPhail, E. (2013). *Desplazamientos de la imagen*. Siglo XXI.
- Kessels, E. (2016). *Image Tsunami*. Editorial RM, S.A.de C.
- Phanger, E. (2013). *Desplazamientos de la imagen*. Siglo XXI editores.
- Shore, R. (2013). *Postphotography. The artist with a camera*, UK: Lawrence King.
- Umbrico, P. (2011). *Sunset Portraits from Sunset Pictures on Flickr*. NY: PACE Gallery.
- Virilio, P. (2006). *Estética de la desaparición*.Anagrama editores
- Wachowski L. & Wachowski L (Directoras) & Silver, J. (Productor). (1999). *Matrix* [película]. Village Roadshow Pictures; Warner Bros; Silver Pictures.

Warburg, Aby. (2004) *El ritual de la serpiente*. Sextopiso.

Warburg, Aby. (2010) *Atlas Mnemosyne*, Akal

Artículos en internet

Arias, O. (2021). En torno a la configuración afectiva de la mirada, Fundación para el Estudio de la imagen y la Visualidad Contemporáneas, IVICON.

Arias, O. (2020) Desacelerar la mirada. En torno a la recuperación afectiva de la mirada, <https://revistasonda.upv.es/autor/osiris-arias/>. Revista Sonda Vol.9

Arias, O. (2018). Sobre la circulación de fotografías en Redes Sociales y su influencia en la Construcción de la Subjetividad individual. <https://latinoamericanarevistas.org/?p=1581>. Revista Noimagen Vol. II

Alape Vergara, R. (2012). *Aby Warburg: seis lecturas esenciales. Una reconstrucción de la noción warburgiana de símbolo e*

imagen. <https://core.ac.uk/download/pdf/19485086.pdf>famar.Ediciones.

oai:www.bdigital.unal.edu.co:10791

Arocena, F. (s.f). *Joan Fontcuberta: Googlegramas*. Retrieved July 1, 2019, de

<https://arocenablou.blogspot.com/2010/11/joan-fontcuberta-googlegramas.html>

Balarazo, A. (s.f). Cambio de régimen escópico del inconsciente óptico a la e-imagen.

<https://andresbalarezo.wordpress.com/2011/05/23/cambio-de-regimen-escopico-del-inconsciente-optico-a-la-e-imagen/>

Borgdorff, H (2009) El debate sobre la investigación en las artes, Amsterdam School of the Arts, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3311099>

Brea, J. L. (2006). Cambio de régimen. Del inconsciente óptico a la e-imagen. Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, 4, s.p.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3015887>

Brea, J.L. (2007). Cambio de régimen escópico del inconsciente óptico a la e-imagen. Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, 4, s.p.

<http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2019/05/JIBrea-4-completo.pdf>

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen : imagen-materia, film, e-image*. Ediciones AKAL.

<https://market.android.com/details?id=book-IBXMDNv8jH0C>

Centro de la imagen. (28 de mayo de 2019). *VII Bienal de Fotografía*.

<https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/bienal-de-fotografia/xvii/index.html>

Cruchaga, X. L. (s.f). Expresión de las emociones, de Darwin. *UAM*,21, 15-21.

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/21_iv_jul_2009/casa_del_tiempo_eIV_num21_15_21.pdf

Duprat, A. (2019). Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg. Bellas Artes.

https://media.bellasartes.gob.ar/h/gacetillas/prensa_warburg.pdf

Foncuberta, J. (30 abril, 2015). Joan Fontcuberta analiza la ‘condición post-fotográfica’ en Le mois de la Photo à Montréal. *Arteinformado*.

<https://www.arteinformatado.com/magazine/n/joan-fontcuberta-analiza-la-condicion-post-fotografica-en-le-mois-de-la-photo-montreal-4637>

G. De Angelis, M. (2016). Del Atlas mnemosyne a GIPHY: La supervivencia de las imágenes en la era del GIF, *e-imagen Revista 2.0*, 3, p.12. <https://www.e->

imagen.net/del-atlas-mnemosyne-a-giphy-la-supervivencia-de-las-imagenes-en-la-era-del-gif/Silver,

Hernández-Navarro, M. (2019). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro. *Revistas culturales*. 297, s.p.
<http://www.revistasculturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/494/1/el-arte-contemporaneo-entre-la-experiencia-lo-antivisual-y-lo-siniestro.html>

Hernández, O. (20 julio, 2019). *In memoriam Douglas Crimp (1944-2019) Imágenes (Fragmento)(1)*. La mecánica celeste.
<https://lamecanicaceleste.wordpress.com/2019/07/20/in-memori-am-douglas-crimp-1944-2919-imagenes-fragmento-1/>

Krauss, R. (18 abril, 2010). *1977 La exposición. « Pictures »*.
<http://octubredesantiago.blogspot.com/2010/04/1977-la-exposicion-pictures.html>

Roberts, A. (2018). *The Complex — Andrew Roberts*. Recuperado de
<https://robertsandrew.com/The-Complex>

Shernandezg, .(s.f.). *Atlas Eidolon de Erick Beltrán en el Museo Tamayo*. Caminando por la ciudad.
<https://shernandezg.blogspot.com/2014/03/Atlas-Eidolon-Erick-Beltran-en-el-Museo-Tamayo.html>

(s.f.). *Cuando lo sólido se desvanece en el aire*. Creatividad.
<http://www.creatividadysociedad.com/articulos/19/Cuando%20lo%20solido%20se%20desvanece%20en%20el%20aire.pdf>

[Descripción de la exposición Big Bang Data]. (s.f). <http://bigbangdata.cccb.org/es/sec-exposicion/>

LISTA DE IMÁGENES

Fig.1.Nota. Archivo digital de fórmulas empáticas,(Detalle del proceso de catalogación) de Osiris Arias, 2018, Archivo de Osiris Arias., p.20

Fig.2.Nota. Archivo digital de fórmulas empáticas,(Detalle del proceso de catalogación) de Osiris Arias, 2018, Archivo de Osiris Arias. p.20

Fig.3.Nota. Exposición Pictures, 1977, Nueva York. Curaduría por Douglas Crimpt (Detalle de la exposición), James dee/cortesía artists space,New York. p.25

*Fig.4. Nota.*After Walker Evans, Sherrie Levine, Papel fotográfico, 25.4 x 20.3 cm) The Metropolitan Museum of Art. Cortesía Paula Cooper Gallery, New York,p.26

Fig.5. Nota. Complete Untitled Film Stills, Cindy Sherman, 1977-1980, Fuente:<https://oscarenfotos.com/2016/03/26/galeria-untitled-film-stills-de-cindy-sherman/>, p.27

Fig.6. Nota. XVII Bienal nacional de fotografía del Centro de la Imagen (Detalle de la exposición). En el registro aparece un detalle de la serie Lory Money, del artista Jota Izquierdo. Cortesía del Centro de la Imagen, Cdmx. Fuente: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTnigCgLUvnjCiUdz7IX5HCqDwcCTAHqKTutA&usqp=CAU>, Consultado el 22 de marzo del 2021, p.29.

Fig.7. Nota. Exposición Big Bang Data, en el Centro de Cultura Digital, Cdmx, 2017. Fuente: <https://www.allcitycanvas.com/bing-bang-data/>, Consultado el 22 de marzo del 2021., p.30

Fig. 8. Nota. Adaptado de: Erick Kessel. *24 hrs flickr, medidas variables.* 2014. Fuente: Hipertextual, Fuente: <https://hipertextual.com/2015/03/big-bang-data>

Fig.8. Nota. After faceb00k, In loving memory. Instalación presentada en el bienal El mes de la foto, Montreal, Canadá, 2015. P.32

Fig.9. Nota.Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg (detalle de la muestra) Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 2018. Curador: José Emilio Burucua. Fuente: <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/>, p.41

Fig.10. Nota.Atlas Eidolon, Erick Beltrán, Museo Tamayo de Arte contemporáneo, Secretaría de Cultura,2014. Curador: Willy Kautz. Fuente: <https://www.arteinformado.com/agenda/f/atlas-eidolon-101643>, p.42

Fig.11. Nota.Atlas Eidolon, Erick Beltrán, Museo Tamayo de Arte contemporáneo, Secretaría de Cultura,2014. Curador: Willy Kautz. Fuente: <https://gastv.mx/atlas-eidolon/>

*Fig.12. Nota. Adaptado de *Daniel Davis sosteniendo una serpiente junto a su hermano y una persona desconocida*, de Osiris Arias, 2016, Archivo personal de Osiris Arias.p.55*

*Fig.13.Nota. Adaptado de *Esquema sobre la formación, supervivencia y transmisión de las Pathosformel*, de Osiris Arias, 2020, Archivo de Osiris Arias.Sin registro de licencia. p.60.*

*Fig.14.Nota. Adaptado de *Esquema sobre la formación, supervivencia y transmisión de las Pathosformel*, de Osiris Arias, 2020, Archivo de Osiris Arias. Sin registro de licencia, p.63*

*Fig.15. Nota. Adaptado de *Gesto de extender los brazos hacia atrás/cortar el viento*, de Osiris Arias,2018 año de publicación de la imagen, Fotografías provenientes del archivo digital sobre Daniel Davis. Licencia Creative Commons, p.68*

Fig.16. Nota. Adaptado de *Gesto de soplar/sorpresa*, de Osiris Arias,2018 año de publicación de la imagen, Fotografías provenientes del archivo digital sobre Daniel Davis. Licencia Creative Commons, p.69

Fig.17 Nota. Adaptado de *Friso de Biblos, Relieve, 62 x 93 x 8.5 cm, Museo de Clacos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”* de Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto . Licencia Creative commons, p.72

Fig 18..Nota. Adaptado de *El cielo, de la serie De la tierra,impresión en plata sobre gelatina, 380 x 560 cm*, de Sebastián Szyd,1999-2002,Argentina,1999-2002, Colección Donación Rabobank, 2012.Tipo de licencia. *Uso privado.p.74*

Fig.19 Nota. Adaptado de *A contraluz en el atardecer. Unirse con el espacio*, de Autor de la Imagen, año de publicación de la imagen,Fotografías provenientes del archivo digital sobre Daniel Davis.. Tipo de licencia. *Creative commons, p.76*

Fig.20 Nota. Adaptado de *Presencia del cuerpo en el espacio* , de Autor de la Imagen, año de publicación de la imagen,Fotografías provenientes del archivo digital sobre Daniel Davis.. Tipo de licencia. *Creative commons, p.76*

Fig.21 Nota. Adaptado de *Tres ejemplos de diversos estilos o caracterizaciones simbólicas de la serpiente*, de Osiris Arias,,2020, Museo Nacional de Bellas Artes. Creative commons, p.78

Fig.22. Nota. Adaptado de *Panel 77, Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, 1923 Fuente. Instituto Warburg, Creative commons. p.81

Fig 23. Nota. Adaptado de *Daniel y su familia*, de Osiris Arias, 2015, Fuente. Archivo personal del artista Osiris Arias.p.87

Fig.24.Nota. Adaptado de *Mil veces Daniel*, de Osiris Arias, (2019) Fuente. Colección personal del artista, p.91

- Fig.25.Nota. Adaptado de Daniel Davis y su esposa Kiti de Osiris Arias, 2016,
Archivo personal del artista,p.93
- Fig.26. Nota. Adaptado de *Punto ciego*, de Isolina Peralta 2016, Fuente: Centro de la
imagen, Cdmx,p.99
- Fig.27. Nota. Adaptado de *ADN Tecnològico* de Grobet, 2016, Centro de la imagen.
p.109
- Fig.28. Nota. Adaptado de *ADN Tecnològico* de Grobet, 2016, Centro de la imagen,
p.110
- Fig.29. Nota. Fig.30. Nota. Adaptado de Lory Money, de Jota Izquierdo, 2016n, Fuente.
Centro de la Imagen, Cdmx, p.111
- Fig.30.Nota. Adaptado de *Coqueteando con el espejo*, Jesús Flores, 2016,
Fuente.Centro de la imagen, p.114
- Fig. 31. Nota. Adaptado de *El peso de lo indisoluble*,de Rosy González, 2016, Centro
de la imagen., p.116
- Fig.32.Nota. Adaptado de, *Toda mirada tiene un punto ciego*, de Daniela Bojórquez
Vértiz, 2016, p.117
- Fig.33. Nota. Adaptado de. Andrew Roberts, *The complex* (versión Beta) 2017-2018,
Video 4k, bicanal, instalación e impresiones digitales, 5:00 min. Dimensiones
variables. Fotografía por Pablo Mason. Vista de exposición en el Museo de Arte
Contemporáneo de San Diego, California.p.122
- Fig.34.Nota. Adaptado de. *Contenedor de subjetividades*, 2017, medidas variables.
Archivo personal de Osiris Arias, p.126
- Fig.35.Nota. Adaptado de. *Devolver la mirada (Conferencia performativa)*, 2018,
medidas variables. Archivo personal de Osiris Arias, p.128

Fig.36.Nota. Adaptado de, *El álbum de Asclepio*, nueve álbumes familiares con fotografías impresas, 2019.p.129

Fig.37.Nota. Adaptado de,*El álbum de Asclepio*, nueve álbumes familiares con fotografías impresas, 2019. p.130

Fig.38. Nota. Adaptado de. *Miles de veces Daniel*, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018.Archivo personal de Osi ris Arias. p.131

Fig.39. Nota. Adaptado de. *Miles de veces Daniel*, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018.Archivo personal de Osi ris Arias. p.131

Fig.40.Nota. Adaptado de *Ver de cerca*, video monocanal,183 min, 2018, p.133

Fig.41.Nota. Adaptado de. *Miles de veces Daniel*, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018.*Contra-espectacular*, 500 x 700 cm, 2020, p.135

Fig.42.Nota. Adaptado de. *Miles de veces Daniel*, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018.*Contra-espectacular II*, 500 x 700 cm, 2020, p.136

Fig.43.Nota. Adaptado de. *Miles de veces Daniel*, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018.*Contra-espectacular II*, 500 x 700 cm, 2020, p.137

Fig.44.Nota. Adaptado de. *Miles de veces Daniel*, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018.*Contra-espectacular II*, 500 x 700 cm, 2020, p.137

Fig.45.Nota. Adaptado de. *Miles de veces Daniel*, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018.*Contra-espectacular II*, 500 x 700 cm, 2020, p.140

Fig.46. Nota. Adaptado de. *Daniel y su esposa Kiti*, impresión digital en algodón, 70 x 100 cm, 2018., 500 x 700 cm, 2020. p.144