

**EXCAVAR EN LA IMAGEN/ESTRATO.
UNA INTRODUCCIÓN A LA ARQUEOLOGÍA DE LA IMAGEN**

Digging in the Image/strata:

An Introduction to the Archaeology of the Image

Canek Huerta Martínez, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Correo electrónico: canekhuertamtz@gmail.com

Recibido: 09/03/20

Aceptado: 09/06/20

Resumen. Los ejercicios de observación, registro y visualización arqueológicos, en el horizonte que Sudeshna Guha denomina como *pos-posprocesual*, plantean diversos medios de acceso a la complejidad del pasado (con una perspectiva experiencial y cognitiva) y rebasan el carácter representacional que define el tratamiento de las fotografías en esta disciplina. Una de las emergentes vertientes de *arqueología de la imagen* abrevia fundamentalmente de lecturas entrecruzadas de Michel Foucault, Arjun Appadurai y Walter Benjamin. A partir de la propuesta de *imagen/estrato*, el objetivo de este artículo es enunciar someramente las premisas teóricas que fundamentan la tentativa arqueológica-visual para excavar en las imágenes fotografiadas en contextos arqueológicos. A partir de éstos, dialogo con un ejercicio fotoarqueológico de Jesús Eduardo López, el cual desestabiliza la narrativa estetizante de la ruinización para dar luz a otro sentido de temporalidad, que rescata la raigambre geológica de la estratigrafía y fotografía arqueológicas.

Palabras clave: excavación, estratos, imagen/estrato, tiempo, flecha de tiempo.

Abstract. The archaeological observation, recording and visualization exercises, emerging on the horizon that Sudeshna Guha nominates as *post-postprocessual*, propose various means to access the complexity of the past (with an experiential and cognitive perspective) and exceed the representational character which defines the treatment of photographs in this discipline. One of the emerging aspects of *archeology of the image* basically abbreviates cross-linked readings of Foucault, Appadurai and Benjamin. Based on the image/strata proposal, the aim of this article is to briefly state the theoretical premises that underlie the archaeological-visual attempt to excavate in the images photographed in archaeological contexts. From these, I dialogue with a photo-archaeological exercise by Jesús Eduardo López, which destabilizes the aestheticizing narrative of ruinization to give light to another sense of temporality, which rescues the geological roots of archaeological stratigraphy and photography.

Keywords: Excavation, strata, *image/strata*, time, time's arrow.

De la representación a la foto-como-artefacto

La exploración de usos visuales y audiovisuales en arqueología, historia y cine documental “es la de concebir los datos como fuentes objetivas, tal como se hacía en los inicios de la antropología visual [...] Aquí no hay una concepción coherente de los datos con la discusión epistemológica”.¹ Por lo general, en estas tendencias falta explicitar una orientación epistemológica donde se tome en cuenta la discusión sobre la subjetividad y la reflexividad en la construcción de los datos visuales, que implica el posicionamiento y la intencionalidad del autor.²

Esta discusión inicial revela, entre otras cosas, una paradoja relativa a lo que Susana González enuncia como “la esfera visual de la arqueología”:³ por una parte, la producción resultado de la práctica fotográfica y visual en la investigación y divulgación arqueológicas se halla en el tipo que Hernández denomina uso-análisis “ilustrativo”⁴ —su grado de complejidad es mínimo, por lo mismo su grado de análisis también. Este tipo de trabajos está caracterizado por utilizar fuentes visuales únicamente para ilustrar, casi en el sentido de decorar los textos— o, desde otro punto de vista, como “insignias visuales”.⁵

Simultáneamente, en las últimas dos décadas, un nuevo horizonte teórico toma lugar dentro de los campos de la historia de los medios y de la perspectiva teórica conocida como “arqueología de los medios (de comunicación)”; autores como Erkki Huhtamo, Jussi Parikka, Siegfried Zielinski y Friedrich Kittler⁶ han cuestionado los métodos tradicionales

¹ Rafael Hernández, “Argumentos para una epistemología del dato visual”. *Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, núm. 26 (septiembre, 2006): 201. <https://cintademoebio.uchile.cl/index.php/CDM/article/view/25951/27264>.

² En acuerdo con Hernández desde mi punto de vista no se explica a partir del impulso de los trabajos interdisciplinarios, donde dialogan por ejemplo los antropólogos con fotógrafos y cineastas, sino por una forma de indefinición en los programas o líneas de trabajo en los estudios arqueológicos.

³ Susana González, “El discurso visual en arqueología. Del argumento codificado a la dialéctica entre la imagen y texto”, en Gloria Mora, Concha Papí, Mariano Ayarzagüena, *Documentos inéditos para la historia de la arqueología* (Madrid: Sociedad Española de Historia de la Arqueología, 2008), 224. Dimensión en la que confluyen todo tipo de fuentes visuales, producidas a lo largo de la historia de la arqueología, sujetas al análisis, valorando su testimonio, aportación o modificación de los argumentos y teorías que han conformado ese proceso de comprensión y reflexión crítica sobre el pasado.

⁴ Hernández, “Argumentos”, 202.

⁵ Leo Groarke, “Hacia una pragma-dialéctica de la argumentación visual”, en Frans H. van Eemeren (Ed.), *Advances inPragma-Dialectics* (Ámsterdam: Sic Sat, 2002), 140.

⁶ Erkki Huhtamo y Jussi Parikka, *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications* (Berkeley: University of California Press, 2011), 323-339; Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?* (Cambridge: Polity Press, 2012), 19-62; Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media. Toward an*

de investigación sobre los medios de comunicación basados en premisas y argumentos teleológicos de la historia tecnológica y el progreso.

Un objeto de esta *arqueología* es la imagen y los modos en que se produce: como *corpus* y proceso es tratada estratigráficamente y contextualmente como *archaeography*,⁷ *arqueología de la imagen*,⁸ así como *visual archaeology*⁹ y *archaeologies of vision*,¹⁰ abordajes que se deslindan de la arqueología como una forma de cómputo en torno a una línea de tiempo universal y como tecnología de disección de orígenes, esplendores, linajes, épicas y colapsos.¹¹

Hernández¹² implica tanto la imagen visual (una imagen fotográfica, el hecho fotográfico) y el acto de producción visual (el acto fotográfico, por ejemplo y, el contexto y modo en que se produce de la obra visual); guía su crítica hacia el terreno de la subjetividad y trastoca de alguna forma la trayectoria del pensamiento arqueológico procesual, que, relativo al uso de la imagen, se traduce en fotografía como evidencia, reflejo fiel o representación de la realidad.¹³ No obstante, la arqueóloga india Sudeshna Guha sugiere nuevas exploraciones arqueológicas en la historiografía como resultado de nuevas observaciones que rebasan el discurso de la representación.¹⁴

A partir de esta crítica, me propongo discutir sobre la emergencia de tentativas histórico-arqueológicas que, desde de los años noventa del siglo pasado, entablan diálogos con diferentes perspectivas filosóficas, estéticas e historiográficas;¹⁵ para lo cual delinearé

Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means, traducción de Gloria Custance (Cambridge MA: MIT Press, 2014), 22-37; Friedrich Kittler, *The Truth of the Technological World: Essays on the Genealogy of Presence*, traducción de Erik Butler, posfacio de Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford, CA: Stanford University Press, 2014), 126.

⁷ Michael Shanks y Connie Svabo, "Archaeology and Photography: A Pragmatology", en Alfredo González-Ruibal, *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity* (New York: Routledge, 2013), 90-99.

⁸ Carlos Maltés, *Arqueología de la imagen. Fotografías de la exposición científica de Cempoala, 1890-1891* [Tesis de Maestría] (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2006), 12-27.

⁹ Dánae Fiore, "Photographs as Artifacts. Visual Archaeology and Archaeological Visibility of Indigenous Material Culture in Tierra del Fuego", en *Anthropos, Jahrgang* 114, núm. 1 (2019): 162-176. doi: <https://doi.org/10.5771/0257-9774-2019-1-57>.

¹⁰ Gary Shapiro, *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 22-61.

¹¹ Canek Huerta, *Arqueografía: una máquina de memoria, historia y fuentes visuales para la excavación arqueológica* [Tesis de Maestría en Antropología] (Facultad de Filosofía y Letras e Instituto de Investigaciones Antropológicas de Universidad Nacional Autónoma de México), 218.

¹² Hernández, "Argumentos", 201-203.

¹³ Sudeshna Guha, "Beyond Representations: Photographs in Archaeological Knowledge", *Complutum, Journal of of Universidad Complutense de Madrid*, 24 núm. 2 (2013): 175-182. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_CMPL.2013.v24.n2.43378.

¹⁴ *Ibid.*, 174-176.

¹⁵ *Ibid.*, 185-186.

una raigambre y sustrato (mínimos) de una emergente arqueología de las imágenes; y en un segundo movimiento, cómo a partir de la vulnerabilidad de diferentes conceptos arqueológicos (procesuales), se posibilitan ejercicios de registro contextual y dispositivos de interpretación arqueológica.¹⁶

Como ejemplo, pongo a discusión el trabajo del fotógrafo mexicano Jesús Eduardo López, a través del cual podemos saber qué densidad y uso tiene, y puede tener, la práctica fotográfica (en la interpretación arqueológica) y, por otra parte, explorar qué elementos tenemos para actualizar o rebasar la crítica planteada inicialmente.

Huellas, fragmentos y agencia de los objetos:

la memoria como código común

En el contexto pos-procesual, la disciplina arqueológica retoma exploraciones en torno a lo experiencial y lo cognitivo, con el objeto de esclarecer de manera compleja la interfaz entre la cognición y la cultura material.¹⁷

Esta emergente configuración tiene raíz de forma significativa en *El libro de los pasajes*,¹⁸ *Arqueología del saber*,¹⁹ *La vida social de las cosas*²⁰ y, en menor grado, en *De la gramatología*,²¹ todos éstos, textos fundamentales para trazar una mínima genealogía de las nuevas tentativas en arqueología y, específicamente, correlativas a la visualización, así como comprender sus derivas, sus alcances, límites, imposibilidades y líneas de fuga teórico metodológicas.

¹⁶ Se parte de la premisa de que los medios de comunicación son cuestiones materiales; las materialidades de los medios y los instrumentos requieren ser preocupaciones esenciales de la fotografía y la arqueología; fotógrafos y arqueólogos necesitan hacer frente a la forma en que sus herramientas e instrumentos afectan lo que es, que están mirando. Las cámaras son los relojes para hacer imágenes que son las huellas del pasado. La propia fotografía, la pantalla del ordenador, negativos, el papel o la transparencia, es una parte integral y material de comprometerse con lo retratado. La cucharilla, la pala y el estudio de prospección arqueológicos esculpen el pasado en diferentes formas documentales que podamos comprender. Véase <http://archaeography.com/photoblog/about.shtml>.

¹⁷ Guha, "Beyond Representations", 174.

¹⁸ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005), 823-877.

¹⁹ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, traducción de A. Garzón del Camino (Madrid: Siglo XXI, 1970).

²⁰ Arjun Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (México: Grijalbo / Conaculta, 1991).

²¹ Jacques Derrida, *De la gramatología*, traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti (México: Siglo XXI, 1971), 7-36.

Por su parte, Benjamin rompe con el sentido del tiempo y la historia lineales y progresivos que han sido abrevaderos tanto del discurso “civilizatorio”²² como de las narrativas arqueológicas predominantes. La impronta del filósofo berlinés no es la fragmentación como un bien en sí mismo ni la reducción del patrimonio cultural a una masa de escombros, “sino, más bien, un desmenuzamiento de la historia en fragmentos que deberán reorganizarse en un nuevo todo cualitativo —una nueva constelación para iluminar el futuro”.²³

A partir de esta obra, el arqueólogo pos-procesual Michael Shanks²⁴ reinterpreta la imagen fotográfica y sugiere conexiones por medio de la yuxtaposición documental, el trabajo de ensamblaje y su *puesta en escena* —es decir, su circulación y consumo por especialistas y público común—. La idea aquí tiene que ver con configurar/montar a partir de imágenes/memorias pretéritas, *collages*, *photo-works* [trabajo-con-fotografías] y fotomontajes.²⁵

Shanks construye analogías que asemejan el modo en que producimos la fotografía y el modo en que hacemos arqueología a partir de un mismo ensamblaje mediado por la memoria y, significativamente, el sentido del tiempo es comprendido de manera no lineal ni irreversible: en este caso el planteamiento general deviene en la problematización del concepto de tiempo histórico y la posibilidad de entender y analizar la cultura material de

²² Dentro del horizonte geográfico e histórico del París de la segunda mitad del XIX, Benjamin se propuso una de las mayores aventuras intelectuales de la modernidad: reconocer el edificio de la sociedad burguesa mediante cada una de las partículas con que estaba construido. Todo detalle se había de sustraer de la abstracción para aspirar a una construcción teórica consciente y coherente. En ese despliegue analítico se encontraba el núcleo de la civilización y su base material, así como la posibilidad de fundamentar —una vez reconstruida conscientemente esa materialidad— la verdadera crítica de una época. “Se trata de una arqueología atípica que prescinde de la ruina, o se anticipa a ella, para entender y prefigurar su desmoronamiento”. Los pasajes comerciales de la ciudad son el escaparate metafórico de un tiempo y una contundente señal de la apoteosis de una casta social y su ideología. En este universo dominado por la moda, el protagonismo de la masa, el espectáculo de la calle, la prensa, el surgimiento de las grandes vías de comunicación, el tedio, el coleccionismo, la prostitución, el teatro de revista y la fe ciega en el futuro, no hay sino un enorme amasijo de fragmentos, objetos y asuntos diversos que deberían ser articulados por la teoría para desentrañar el fondo universal-histórico de esa sociedad.

²³ Christopher Rollason, “El *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, la historia no lineal e Internet”, traducción de Andrea Sekler, *Mapocho: Revista de Humanidades*, núm. 66 (2º semestre, 2009): 25-26.

²⁴ Michael Shanks, *The Archaeological Imagination*, (Walnut Creek, CA: Left Coast Press., 2012), 9-42

²⁵ Michael Shanks sugiere que “la emergencia de un nuevo significado depende de la percepción de inestabilidad, de conservar las energías de la interrupción y ruptura”. La mostración de elementos yuxtapuestos y montados distrae o interrumpe cierta ilusión sobre la imagen “pura” como tal. A partir de ello, se propone una nueva representación e interpretación: la interrupción, el corte y la yuxtaposición de los discursos como un conjunto inestable de los vínculos entre imágenes, palabras y conceptos y el mundo material, entre significantes y significados.

forma fragmentaria y fragmentada: el registro visual y la fotografía serían la impronta del registro memorial, posiblemente, tanto de la observación histórica como de la arqueológica: las fotos como huellas arqueológicas.²⁶

Por otra parte, en *La arqueología del saber* (1969[1970]), Michel Foucault traza las bases de su método arqueológico, que nada tiene que ver con la hermenéutica o la interpretación puesto que la arqueología es, “meramente descriptiva”.²⁷ “Este método estudia monumentos anónimos, y no documentos, es decir, busca las especificidades y no los orígenes. Tampoco se trata de estudiar sujetos creativos”.²⁸

La palabra clave en su obra es la mudez: los objetos no hablan; no tienen voz propia; no se puede escuchar nada proveniente de ellos.²⁹ En resumen, el método arqueológico es, según Foucault, “un estudio de monumentos mudos, de huellas, de objetos que quedan del pasado y que han perdido su contexto”.³⁰

Propone cinco métodos no hermenéuticos³¹ para buscar patrones, tanto en el discurso textual lineal como en “las huellas materiales de la memoria”, las cuales son aquí entendidas como estructuras.³² Dicho planteamiento ha tenido un efecto transformador en todas las disciplinas que se ocupan de la investigación histórica.

²⁶ Michael Shanks, “Photography and Archaeology, The Cultural Life of Images”, en Brian Leigh Molyneux (Ed.), *Visual Representation in Archaeology* (Londres: Routledge, 1997), 62-91.

²⁷ Per Cornell, “La externalización de la memoria, la arqueología y el subalterno”, *Anales*, núm. 3-4, *Historia y memoria* (2000-2001), 178.

²⁸ Foucault, *La arqueología del saber*, 182-183.

²⁹ No obstante, es posible sistematizar esta información, catalogarla, clasificarla o describirla. Sin entender su significado inmediato podemos llegar a entender su función social. Es decir, es posible apelar a otros métodos no hermenéuticos para describir relaciones sociales.

³⁰ Foucault, *La arqueología del saber*, 15.

³¹ *Ibid.*

³² Primero, el isomorfismo arqueológico o la búsqueda de elementos discursivos variables que se puedan explicar por un mismo grupo de reglas análogas —por ejemplo, cuando diferentes términos invocan a una misma divinidad—; segundo, el modelo arqueológico o la búsqueda de reglas igualmente válidas en diferentes discursos —por ejemplo, las bases del cristianismo son visibles en una gran serie de discursos, aparentemente muy diferentes entre sí—; tercero, la isotopía arqueológica o la búsqueda de diferentes tipos de monumentos (huellas) que pueden llegar a tener la misma posición en la estructura de diferentes ‘juegos de diferencia’ [o *language-games*] —por ejemplo, un palacio real puede variar en su forma, pero cumple la misma función en una amplia serie de juegos de diferencia—; cuarto, el desplazamiento arqueológico o la búsqueda de tipos de monumentos (huellas) que puedan llegar a tener diferentes posiciones en la estructura de diferentes ‘juegos de diferencia’ —por ejemplo, el palacio real de Versalles hoy cumple una función muy diferente a la intención original que motivó su construcción—; y, por último, la correlación arqueológica o la búsqueda de monumentos estructuralmente subordinados a otros —por ejemplo, un horno a gas siempre se encuentra dentro de un edificio—.

Foucault define su proyecto arqueológico³³ en yuxtaposición con la “historia convencional de las ideas”. En particular, su forma de descripción arqueológica traza un agudo contraste con el pensamiento histórico tradicional en su rechazo a la búsqueda de los orígenes y lineal causalidad.³⁴

En este sentido, la responsabilidad del arqueólogo es “definir no los pensamientos, las representaciones, las imágenes, los temas, las obsesiones que se ocultan o se manifiestan en los discursos, sino esos mismos discursos, esos discursos en tanto que prácticas que obedecen a unas reglas”,³⁵ aserción que en el contexto de las discusiones arqueológicas contemporáneas implica la búsqueda de las condiciones de emergencia de los fenómenos históricos y sus repercusiones en el presente;³⁶ particularmente, en lo que respecta a la arqueología de los medios, se trata de desmontar las diversas condiciones epistemológicas que apuntan a la aparición de medios de comunicación, dispositivos, artefactos en busca de interrupciones, e irregularidades y no continuidades en su historia.

Me refiero con particularidad a diferentes dispositivos —de producción visual, intelectual, artística, social, etc.— como improntas y configuraciones de relaciones sociales, de poder y culturales: la visualidad y la imagen —fotográfica, cinematográfica, digital, sensorial, etc.— son considerados *objetos* con múltiples capas o estratos de significados, sujetos a la investigación histórica multitemporal.

Respecto al texto de Appadurai, una lectura crítica desde la arqueología posprocesual, deviene en la reivindicación de un movimiento fuera del dualismo cartesiano mente y materia, como una nueva orientación de la investigación que plantea llevar a la conciencia el hecho de que la arqueología está en las cosas, y convoca a los arqueólogos

³³ Foucault describe la arqueología como nada más que una reescritura: eso es, en la forma preservada de la exterioridad, una transformación regulada de lo que contiene ya escrito. No es un retorno al secreto íntimo del origen; es la descripción sistemática de un objeto del discurso. Una arqueología del conocimiento tiene menos que ver con las influencias históricas específicas, intercambios, la información transmitida, o con las comunicaciones, sino que tiene como objetivo desplazar el nivel de ataque de análisis, a revelar lo que los hizo posibles. Para Foucault, no hay tema universal sino en lugar de ello vectores de poder, articulados en una multiplicidad de formaciones discursivas en diferentes tiempos y lugares que restringen y determinan la acción y pensamiento humanos. Foucault, *La arqueología del saber*, 235 y 271.

³⁴ Jesse M. Shapings, *Mapping the Urban Database Documentary: Authorial Agency in Utopias of Kaleidoscopic Perception and Sensory Estrangement* [Tesis doctoral] Harvard University, Cambridge MA: Estados Unidos.

³⁵ Foucault, *La arqueología del saber*, 233.

³⁶ Alfredo Gonzalez-Ruibal, “Hacia otra arqueología: diez propuestas. Towards another archaeology. Ten proposals”, *Complutum*, 23, núm. 2 (2012): 106.

“a asumir su cargo”, así como “seriamente a volver a [estudiar] las cosas”.³⁷ Específicamente, a través de los aspectos de las historias visuales de la arqueología y del rendimiento de cuentas con fotografías y sus colecciones a las que se atribuyen un significado arqueológico.³⁸

Sudeshna Guha señala que, con raras excepciones, la mayor parte de la investigación sobre la visualización dentro de la disciplina sigue siendo acotada dentro de las selecciones de *datos crudos* a la manera en que los medios visuales lo registran.³⁹ Por lo tanto, el dicho “ver, por tanto, saber o, ver para creer” —que prometía la investigación anticuaria al habilitar medios para proteger historias relativamente objetivas sobre paisajes y objetos en lugar de la información de manuscritos históricos y otros textos— rara vez es evaluado por los profesionales en la elaboración (o hallazgo) de la evidencia arqueológica.

A pesar de que nuestro propio enfoque de las cosas esté necesariamente condicionado por la idea de que las cosas no tienen otros significados sino aquellos conferidos por las transacciones, las atribuciones y las motivaciones humanas, el problema antropológico reside en que esta verdad formal no ilumina la circulación concreta, histórica, de las cosas. Por ello, debemos seguir a las cosas mismas, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias. Es sólo mediante el análisis de estas trayectorias que podemos interpretar las transacciones y cálculos humanos que animan a las cosas. Así, aunque desde un punto de vista teórico los actores codifican la significación de las cosas, desde una perspectiva metodológica son las cosas-en-movimiento las que iluminan su contexto social y humano.⁴⁰

Discusión a partir de la que Guja caracteriza las imágenes fotográficas como objetos que acumulan capas de significados a través de su circulación y archivo, atribuibles a diferentes situaciones de la visión y establecidos en diferentes momentos de sus biografías sociales.

Así, podemos acotar este abordaje como una relación materialidad-visualidad; esto es, como la mostración y presencia material de un *no pasado* —inexistente o

³⁷ Bjørnar Olsen, Michael Shanks, Timothy Webmoor y Christopher Witmore, *Archaeology: The Discipline of Things* (Berkeley: University of California Press, 2012), 7.

³⁸ Este planteamiento sobre la fotografía y el conocimiento arqueológico, relaciona las cuestiones de ontología sobre las que se funda la visualidad y estimula una “sensación-afección” para el discurso arqueológico. En la exploración de la agencia de las fotografías como cosas (objetos), llama la atención la manera en que las nociones de evidencia arqueológica son arregladas (recompuestas) y constituidas; el modo en que dictan los cambios y transformaciones en los “terrenos” evidenciales o de prueba a través del tiempo.

³⁹ Guha, “Beyond Representations”, 74.

⁴⁰ Appadurai, *La vida social*, 19.

absolutamente lejos de nuestro alcance— a través de la fotografía, así como el análisis de la historia de la disciplina y las transformaciones tanto de la noción, como del uso de la “evidencia arqueológica”.⁴¹

De forma general, puedo acotar los enfoques de la visualización en torno a tres ejes: los medios, la materialidad de las tecnologías y las imágenes —sus contenidos sujetos a *excavarse* arqueológicamente en términos *foucaultianos*—, así como el análisis de sus huellas; el modo de funcionamiento de la memoria y el modo en que producimos la fotografía como una analogía del proceso de investigación arqueológico, en el que los fragmentos fotográficos y el acto fotográfico son como trazas arqueológicas de los momentos que captura.

De este modo, los signos arqueológicos que conectan las diferentes líneas y establecen vasos comunicantes para el desmontaje, montaje y remontaje, es decir, para diferentes estrategias arqueológico-visuales son las huellas y su búsqueda en clave *foucaultiana*, la pesquisa de fragmentos materiales y temporales *benjaminiana* y la trayectoria e historia de vida de las fotos como *cosas* que la arqueóloga Guha replantea con base en *La vida social de las cosas*; éstas se presentan a la observación histórica y antropológica como memoria(s), ya sea como función, proceso, fenómeno o capacidad externalizada, cognitiva o evidencial.⁴²

Las dos últimas líneas o vertientes presentan elementos metodológicos que adquieren en la actualidad un carácter programático y operativo: la discusión de *la historicidad* material —*la agencia de las cosas*— en una trayectoria temporal fundamenta operaciones teóricas para la aprehensión visual, gráfica y fotográfica de los sustratos materiales, indicios y rastros a través del tiempo —por ejemplo, la técnica del *montaje*: una foto histórica de un sitio, una imagen fotografiada de las circunstancias del hallazgo en un yacimiento del sitio y por último, una instantánea actual del lugar ruinizado o escombrizado—.

⁴¹ Guha, “Beyond Representations”, 183-185.

⁴² Específicamente la memoria técnica, por su atributos materiales y aprehensibles, es el objeto/artefacto de mayor consenso de estas tentativas.

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

El concepto *photowork*⁴³ o ‘trabajo-con-fotografías’ tiene raíz en “la imagen dialéctica” de Walter Benjamin: ésta, nos dice Vargas, toma forma lentamente, a medida que “el proyecto sobre los pasajes de París ganaba espacio entre los trabajos de Benjamin y las anotaciones, citas y fragmentos se multiplicaban, para llenar interminables cuadernos de notas”.⁴⁴ El trabajo sobre ese material implicó la elaboración de un método y un modelo de conocimiento, al modo en el que el libro sobre el drama barroco alemán había requerido una reformulación de la teoría del lenguaje *benjaminiano* y una nueva envoltura que le fue proporcionada por la ‘teoría de las ideas’ que Benjamin concibe *ad hoc* para acceder a la ‘Idea’ y al ‘origen’ del *Trauerspiel*.

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

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

⁴³ Se puede considerar como elemento efectivo de persuasión entre un conjunto de recursos, más no como la fotografía sustituta de un pasado y futuro, de una temporalidad que la hace sensible; persuasión como metáfora para otro sentido de la observación e interpretación arqueológica, en tanto presentación y formulación de la foto-obra o foto-trabajo como posibilidad para un razonamiento a partir de desdoblamiento espaciales, temporalidades fragmentadas, sin correspondencia o proporcionalidad, irreductibles.

⁴⁴ Mariela Silvana Vargas, “El problema del tiempo histórico y la Imagen Dialéctica en Walter Benjamin”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, XXXVIII, núm. 1 (otoño, 2012), 97.

informe no sólo de los estratos de los que provienen los objetos encontrados, sino, sobre todo, de aquellos que tuvieron que ser atravesados antes.⁴⁵

En este fragmento, ofrece una *imagen* de la *excavación* del pasado en la que el arqueólogo, busca esos ‘estados de cosas’ [*Sachverhalte*] que “no son más que capas”, estratos que pueden contener/desplegar recuerdos y entonces, refigurarlos. La rememoración [*Eingedenken*] aparece unida a la arqueología en la tesis de que el verdadero recuerdo se comporta menos de modo informativo, que señalando el lugar en el que el investigador obtuvo su pista o clave. “Lo importante no es hacer un inventario del objeto encontrado o de lo recordado, sino poder mostrar el *lugar actual* en el que se conservó lo viejo”⁴⁶ y todos los otros estratos y objetos que fueron empujados y removidos para ello.

La tarea de profundizar y *excavar* en el tiempo y el espacio (fragmentados) tiene su punto de partida y llegada en el hoy, pues el recuerdo exhumado debe proporcionar “al mismo tiempo, una imagen de aquel que recuerda”. En este sentido, el conocimiento de la historia es el conocimiento de nosotros mismos, en el presente.

En la configuración de estratos y capas, es donde la *arqueografía* y el *photo-work* [trabajo-con-fotos] toman posición: las operaciones y el curso de una excavación presentan una analogía, por ejemplo, remover estratos implica registrar posiciones relativas y damos cuenta de relaciones *ante quem* —y en mínima medida) *post quem*— sin necesariamente fechar o ubicar un intervalo o lapso específico (*in situ* y en tiempo real es improbable localizar un objeto, en una flecha de tiempo cronológico).⁴⁷ Se trata entonces de un ensamblaje multitemporal y multicronológico, como lo es la misma arqueología.

Fundamentado en Benjamin,⁴⁸ considero que la conexión y correlación estratigráfica —la conexión de las capas y/o estratos— y el otorgar sentido a las

⁴⁵ Walter Benjamin, “Excavar y recordar”, en *Imágenes que piensan*, en *Obras*, libro IV, vol. 1 (Madrid: Abada, 2010), 350.

⁴⁶ Vargas, “El problema del tiempo”, 82.

⁴⁷ Trabajar en un yacimiento, del cual incluso hemos establecido temporalidades generales o mejor dicho horizontes o periodos, requiere de instrumentos y análisis precisos para afirmar que un estrato o artefacto sea de tal o cual temporalidad —Edward C. Harris sostiene teórica y empíricamente que las relaciones cronológicas de un sitio determinado, deben establecerse a través del análisis de la información no estratigráfica (cf. Edward Harris, *Principios de estratigrafía arqueológica* [Barcelona: Crítica, 1991])—; conforme excavamos y registramos, sólo la relación sistemática y sistematizada de relaciones espaciales nos podría dar una temporalidad relativa —por ejemplo, elaborando *matrix harris* que de ninguna forma nos proporcionara fechas absolutas y difícilmente relativas; y mucho menos trayectorias.

⁴⁸ Benjamin, “Excavar”, 350.

secuencias se basa en una operación de ilación y vinculación sensorial, visual, textual, verbal y gráfica entre fragmentos materiales, formas, colores, cosas, residuos y posiciones. Configurarlas en un orden específico resulta en una o varias *imágenes* con significados y sentidos bien determinados, inscritas éstas en un fragmento de tiempo⁴⁹ y desplegadas en las superficies bidimensionales.

Como categoría transversal en estas perspectivas, el tiempo me conduce a una consideración arqueológica y a una de orden histórico: la idea de ‘flecha del tiempo’ en arqueología, trata de la naturaleza contingente de las cosas en una dirección histórica e incluye los “ciclos de tiempo que son los procesos repetitivos y ahistóricos invariables pero que producen eventos históricos”.⁵⁰ Para el arqueólogo Edward Harris (quien basa su trabajo en la estratigrafía geológica), las unidades de estratificación arqueológica se traducen en los aspectos arqueológicos del ciclo del tiempo, puesto que todos los estratos están formados por los mismos procesos repetitivos, deposición o degradación.

En este sentido, la interpretación del contenido artefactual de un sitio daría cuenta de la particular dirección histórica que tuvo lugar, expresada en la secuencia de eventos y la naturaleza o disposición del estrato, que constituyen una historia única, esto es, la ‘flecha del tiempo’.⁵¹

A este respecto, Harris plantea una idea de la secuencia estratigráfica multilineal,⁵² la cual

[t]iene lugar cuando las posiciones de algunas de las unidades de estratificación de un yacimiento no pueden ser determinadas a partir de la superposición. Por tanto, la secuencia estratigráfica del yacimiento desarrolla líneas separadas de evolución

⁴⁹ En el caso de un ordenamiento secuencial y cronológico, éste nos va a presentar rangos e intervalos temporarios que por sí solos no cobran sentido alguno: estrictamente un ordenamiento específico de este modo es ahistórico. No así la conexión y despliegue (analítico) de conjuntos de atributos y características (de un fragmento específico) a partir de una visualización contingente y primaria, que al correlacionarse con otros (fragmentos) podrían generar imágenes (fotos) como capsulas de tiempo/fragmentos, contenedoras de huellas y referencias históricas/arqueológicas (indicios e índices sobre cambios y hechos específicos, etc.).

⁵⁰ Harris, *Principios de estratigrafía arqueológica*, 67.

⁵¹ *Ibid.*, 68

⁵² Subrayo que ambos conceptos pueden implicar dos sentidos de decurso o transcurso temporal diferentes y que en la aserción de historicidad mutua existen dos opciones posibles: corroborar una contradicción y no correspondencia entre éstas o, interrogar el concepto de Harris con el objeto de robustecer la dimensión histórico arqueológico respecto al tiempo, lo cual considero más viable: ¿las secuencias tienen un carácter lineal, único y finito, es decir, una cadena de eventos cronológicos resultaría en un hecho jerárquico y jerarquizante o pueden tener una calidad contingente, multilineal y (analíticamente) reversible, quizá como el carácter fragmentario del tiempo que plantea Benjamin?

encuadradas en un tiempo relativo. Estas líneas separadas pueden progresar como secuencias estratigráficas unilineales hasta que un acontecimiento estratigráfico posterior que venga a superponerse, por ejemplo, sobre varias de las secuencias, ponga término a esa evolución separada. Una secuencia estratigráfica multilineal se compone normalmente de una serie de secuencias unilineales, que no están unidas a otras por vínculos de superposición. Las relaciones cronológicas deben establecerse a través del análisis de la información no estratigráfica. Esto provoca la permutación de las secuencias multilineales en diferentes ordenaciones cronológicas.⁵³

El concepto de multilinealidad implica que ambas aserciones de historicidad no son contradictorias y a partir de su comprensión podemos afirmar que en la observación, exposición y emergencia (material) es donde construimos el sentido —el cual no es ontológico ni orgánico—.⁵⁴ Por ello, la contingente dirección (acumulativa) de la flecha del tiempo tiene relativamente una resonancia en el sentido del tiempo benjaminiano y viceversa.

La idea de ‘volver una y otra vez hacia uno y el mismo estado de cosas, esparcirlos, como uno esparce la tierra, revolverlos, como uno revuelve la tierra’ supone no una posibilidad de reversibilidad del tiempo sino de, afectar e intervenir en este caso una imagen, un recuerdo (un estrato, una capa...) y construir desde ese pasado sentidos y líneas al presente,⁵⁵ nuevos significados, con un enfoque definido: una memorización, la redención y reivindicación⁵⁶ o, específicamente, en lo que se refiere a las historias de la fotografía, el montaje y remontaje,⁵⁷ a contrapelo de quienes definen o definieron autorizadamente el sentido progresivo de la historia.

⁵³ Harris, *Principios de estratigrafía*, 67-71.

⁵⁴ *Ibid.*, 178.

⁵⁵ Ocurre que en la mayoría de las excavaciones extensivas como intensivas en todo momento nos enfrentamos a situaciones en donde se encuentran desconexiones irresolubles o cosas, artefactos y estratos absolutamente sin relación con otra(s) unidad(es) o secuencia estratigráfica. El cómo discernir la contemporaneidad y la secuencia en el tiempo de las actividades desarrolladas sobre una interfaz, se puede deducir haciendo uso reflexivo de los principios desarrollados por la teoría y metodología arqueológica. Pero el efecto de visualizar actividades de culturas y tiempos diferentes en una interfaz, no queda totalmente resuelto por estas herramientas metodológicas. Las permutaciones de los restos de estas actividades pueden enunciar, como en el caso de las secuencias multilineales, múltiples historias posibles, con diferentes tiempos, expresadas en la misma interfaz.

⁵⁶ Califico como paradójico puesto que las escuelas canónicas tanto en arqueología e historia demandan y reclaman una cientificidad y objetividad que implica la separación irreconciliable objeto-sujeto y en términos de su forma de confeccionar la historia direccionan tanto los cursos de acción como los horizontes de sus pesquisas. Por otra parte, puedo decir que lo que plantea Benjamin es hacer explícito, metódico y formal la reivindicación o significación histórica de hechos y procesos aparentemente con otras transformaciones.

⁵⁷ Javier Toscano, “Rosenzweig: la temporalidad de la redención como principio teológico-político”, *Areté*, 26, núm. 1 (2014): 54.

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

Realizar operaciones a partir de esta categoría, en términos de cómo relacionar el acto y la imagen fotográficos y cuál es mi encuadre para circular entre un instante capturado y su observación en el presente, me sitúa en el plano de lo programático, esto es, hacer y pensar la foto, fotografiar la escena y enfrentarme a las imágenes. *Excavar* el instante y recuperarlo.

El resultado es la posibilidad de *capturar* fragmentos espacio/temporales como estratos del espacio arqueológico,⁵⁸ con diferentes dimensiones y calidades (por ejemplo, el instante de intervención sobre un artefacto, la posición y las condiciones del material al liberarse, etc.), esto es: la organización y delimitación visual y arqueológica del espacio a trabajar/excavar, así como su encuadre y jerarquización dentro de una excavación extensiva (por ejemplo, una cala de sondeo), comprende la partición y subdivisión apriorística de un segmento de realidad material y concreta, por lo tanto, de la observación (técnica); en este sentido, la imagen soporta bidimensionalmente ese extracto del tiempo/espacio, instantáneo. Es el referente físico, material y visual de un estrato contextual.⁵⁹ Es un estrato contextual. Un estrato del contexto del contexto arqueológico, es decir, puede enunciarse la *imagen/estrato*, que en el desarrollo de una investigación intensiva implica registrar visualmente un microcontexto o un conjunto mínimo de relaciones contextuales, de interés particular.

En la superficie bidimensional de la foto se condensa la imagen de ese estrato espacio/tiempo, un doble proceso de estratificación se pliega en la imagen: la huella lumínica y cromática de un instante ahora sólo existente allí y, la acumulación de significados, marcas, pliegues y rastros materiales. Posteriormente, habrá de considerarse

⁵⁸ Como estructura relacional que emerge de la localización en el tejido espacio-temporal de las consecuencias materiales de la acción social. Comprendido el continuo espacio-tiempo como una estructura, esto es una conjunción de posiciones o localizaciones determinadas por la naturaleza de las acciones sociales y procesos bio-geológicos y sus interrelaciones. En este sentido, el espacio arqueológico no debe confundirse con el espacio físico. Toda acción social se produce en una localización que es, a su vez, resultado de unos procesos geológicos y biológicos, que tienen lugar, por lo general, a una escala temporal distinta a la de la acción social. Por consiguiente, la “localización” en el espacio-tiempo de la acción social es una característica de la localización de las consecuencias materiales de ciertos procesos naturales (bio y geológicos) que determinan (determinaron) el espacio físico en el que nos movemos, y al mismo tiempo, constituye la dimensión de referencia que nos ayuda a entender el cambio que genera nuestra acción social.

⁵⁹ Geroges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2008), 12-39.

un índice del registro visual y de un momento determinado, por ejemplo, la primer mirada y exposición a la luz de un fragmento de un material determinado.

Como ejemplo, las imágenes que muestro a continuación del fotógrafo mexicano Jesús Eduardo López referentes a una excavación de contextos funerarios (del Formativo o Preclásico temprano) en el Valle de Mascota, Jalisco, dirigida por el arqueólogo Joseph Mountjoy, de la Universidad de Guadalajara, son parte de un ejercicio que registra un dialogo entre la observación arqueológica y la fotografía documental. Si bien puede tratarse un ejercicio de fotoperiodismo, la experiencia de Jesús Eduardo López en incontables intervenciones arqueológicas sitúa sus imágenes —o al menos varias de ellas— en una práctica que puede definirse como etnografía visual de la arqueología.⁶⁰

Específicamente, estos dos conjuntos de imágenes denotan una perspectiva contextual, diacrónica y directa,⁶¹ que considera de forma más que importante, los trabajos y proceso de excavación así como las posiciones relativas originales e inmediatas a la emergencia o liberación arqueológica de los materiales contenidos en las tumbas; por otra parte, *siguen* en tiempo real los pasos y procedimientos de los trabajadores y *capturan* instantes paralelos y simultáneos al momento del o los hallazgos y la mostración de material específico (jade y cerámica).

Las imágenes fotografiadas por Jesús Eduardo López trazan una línea transversal que conecta la mirada, los rastros materiales y el momento capturado; *imágenes-estrato* que rebelan visualmente la circunstancia del hallazgo: el fotógrafo de NatGeo refiere que le es importante registrar “lo que está pasando alrededor del momento exacto del descubrimiento”; esto es, registrar las expresiones de los arqueólogos pero también “irse abriendo, desde el trabajo específico hacia el entorno, el rededor, es decir, el espacio en donde se encuentra la ofrenda, el entierro, etcétera, y verlo desde el punto de vista geográfico, ver el medio en donde se está llevando a cabo, para que lo que se está

⁶⁰ Jesús Eduardo López cuenta con una experiencia de veintinueve años como investigador y fotógrafo de la NatGeo Foundation y sus trabajos significativos respecto a contextos antropológicos (Papúa Nueva Guinea, Indonesia, la tumba de la reina Nefertari en Lúxor, Egipto, las excavaciones en el centro de la Pirámide de la Luna en Teotihuacán, así como las del Templo Mayor en la ciudad de México, entre otros), nos aproximan a pensar visualmente, así como discutir una serie significativa de consideraciones en torno a la imagen y su contexto interno, así como histórico y social.

⁶¹ Javier López Camacho, profesor de Topografía de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, registra que las fotografías realizadas en sus recorridos de superficie durante los años de 1970 a 1990 en Quintana Roo, se basan en las técnicas realizadas al momento por la topografía y particularmente por la geología, la cual se reconoce al momento como fotografía directa, la que realiza tomas con o sin tripié, fija o en movimiento y al ras del piso, en diferentes ángulos, con el objeto de registrar características de la superficie terrestre.

descubriendo tenga más sentido”, porque también “tiene que ver con el punto de vista del momento histórico”.⁶²

Las instantáneas de Jesús Eduardo López *indican el suelo actual, el lugar y la posición en el que se encontró lo viejo*, por ejemplo, cuando realizó un registro en torno a Nefertari (Valle de las Reinas, Egipto), en el contexto de la Guerra del Golfo Pérsico, en 1990.

[M]i documento fue escribir qué era lo que estábamos haciendo, a parte de lo que estaba retratando. Y lo que estaba retratando estaba en función de lo que estaba pasando conmigo, lo que estaba pensando, lo que estaba pasando en Irak y, qué es lo que estaba pasando en el mundo en sí; yo creo que es muy importante tener esa idea desde el punto de vista geográfico para poder equilibrar el tiempo y ver que lo que estamos haciendo tiene que ver con, mil años, quinientos años, ochocientos años hacia el pasado y poderlo poner en perspectiva. Pero también es muy importante saber en dónde es, porque cuando esta información trasciende va a quedar incompleto, falta de información desde el punto de vista gráfico si no tenemos más elementos que nos acompañen o nos den la idea de dónde está ocurriendo.⁶³

Estas propiedades y líneas de visibilidad generales,⁶⁴ hacen posible la aprehensión de movimientos específicos de una realidad correspondiente al sitio egipcio, el momento de la arqueología egipcia y a la guerra en la región; esto es, contienen físicamente en sus planos bidimensionales (por lo menos) fragmentos y extractos espacio/temporales continentes de los trabajos de excavación los que a su vez contienen memorias y contextos sepultos y sus marcas visibles: material constructivo, piedras, tiestos y losas.

Como *imagen/estrato*, retemporaliza y reespacializa los trabajos de un contexto funerario con 3 300 años de antigüedad capturados por un fotógrafo mexicano,

⁶² Edward Harris refiere respecto a los depósitos como unidades de estratificación, que pueden presentarse en forma de material acumulado horizontalmente o depositados sucesivamente, elementos que cortan los estratos (fosas) y, elementos compuestos por construcciones alrededor de las cuales se han seguido formando más estratos —muros—; esto es, respectivamente, estratos análogos al concepto geológico —que en nuestra disciplina serán diferenciados entre los naturales y los antrópicos—, interfases y estratos verticales. Entre otras cosas, nos dice que los estratos pueden tener una caracterización artefactual, es decir, como depósitos, uno de sus atributos es masa y volumen; son cosas; están constituidos por materia. En este sentido, no podemos definir ni atribuir respecto al espacio real —en al menos tres dimensiones— que esté *formado* en depósitos, lechos o lenticulas horizontales, es decir, si bien todo espacio se define por una forma y un contenido material —tanto la estática como la dinámica envuelta en el primero tienen una fisicalidad—, no hay forma de seccionar de tal forma el espacio real. Siguiendo a Harris, podemos afirmar que la estratificación es un estado de superposición, en términos estrictos se trata de acumulación, acumulaciones tanto horizontales como verticales, que en términos de la física se superponen en el espacio/tiempo y en términos analíticos, en un espacio vectorial estarían acumulándose en los ejes del espacio, del tiempo y de la materia sin tener un orden horizontal o geométrico sino cualitativo. Esto es estratos como acumulación de tiempo y materia en el espacio dado.

⁶³ Jesús Eduardo López, comunicación personal, 27 de marzo de 2014 en la Ciudad de México.

⁶⁴ *Ibid.*

aproximadamente a 1 250 km del epicentro de los bombardeos estadounidenses en territorio iraquí, en un espacio físico e intelectual con predominio de la corona británica y la propiedad de los registros fotográficos por la National Geographic Society.

Excavar con fotografías: fragmentos, contextos y el tiempo en los trabajos de excavación

Propongo dos modos de hacer arqueología con fotografías, a partir de tres imágenes: la primera es visualizar la configuración artefactual contenida en la imagen y la segunda es desmontar la imagen-estrato.

Las tres tomas contienen un fragmento de un contexto funerario y sus respectivas características/relaciones estratigráficas, físicas y visuales. En las dos primeras imágenes se muestra un entierro primario de un individuo en posición decúbito frontal extendido, al que se hallan asociados seis artefactos de cerámica, que aparentemente fueron depositados en el mismo evento (al menos se hallan en la misma unidad estratigráfica).

Figura 1. Valle de Mascota, Jalisco, México



Fuente: Jesús Eduardo López.

Si bien la primera foto denota con mayor fuerza visual la textura y condición de proximidad, superposición y conexión entre la cerámica y los restos, así como las formas y rasgos de las piezas, la segunda nos va a mostrar las posiciones relativas del féretro respecto a la cerámica y a su propia matriz: se trata de dos diferentes encuadres y perspectivas y de dos momentos o *cortes* distintos que tienen que ver con la cronología de la intervención. De forma resumida, dan cuenta de las relaciones espaciales de los materiales arqueológicos y del movimiento de la intervención (de salto en salto) para liberar y registrar el entierro

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

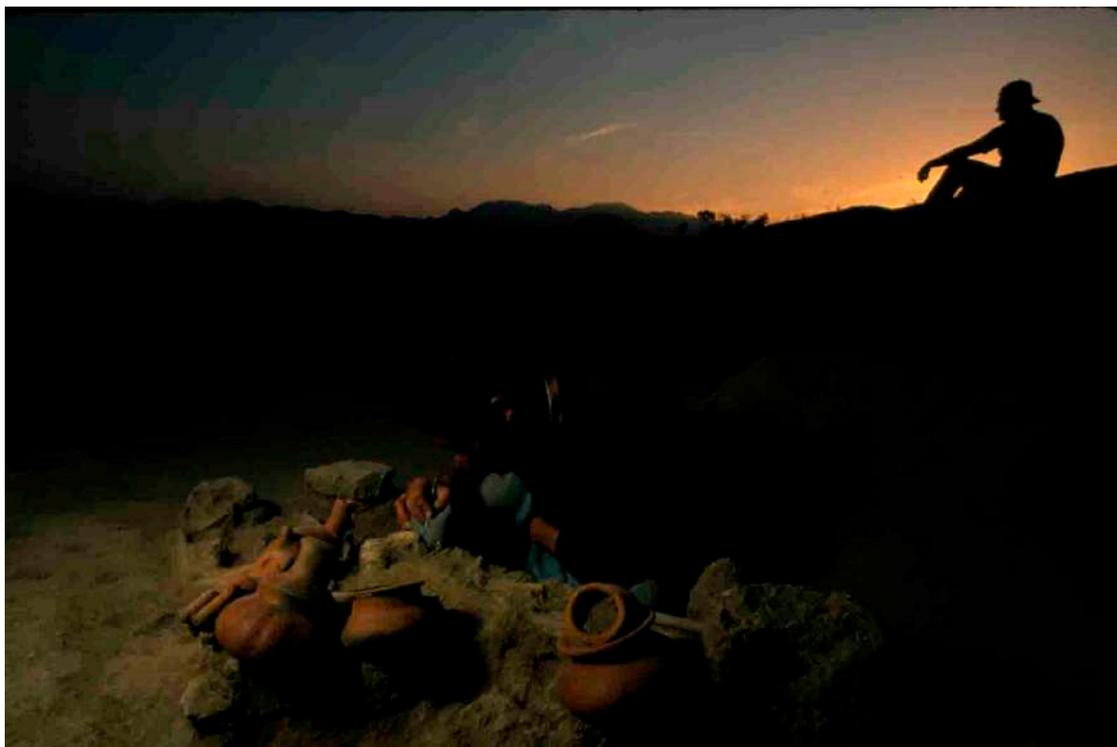
Figura 2. Valle de Mascota, Jalisco, México



Fuente: Jesús Eduardo López.

La tercera foto contiene las dos primeras imágenes (el yacimiento y “corte”, arqueológicos) y en conjunto la escena completa, que denota la excavación del entierro.⁶⁵ Si bien esta captura pudiera relacionarse con una vista o mirada difusa, está deliberadamente referenciada o significada por el paisaje, el atardecer e intensidad de la luz natural, y con quien excava, además de una persona en el horizonte. Los trabajadores insertos no son un equívoco o fuera de cuadro.

Figura 3. Valle de Mascota, Jalisco, México



Fuente: Jesús Eduardo López.

En esta imagen se condensan, por una parte, lo que Jesús Eduardo López considera como “un proceso que hay detrás de la foto”, que consiste en la preparación ya sea del director del proyecto, del arqueólogo, del estudiante o de quien excava:⁶⁶ que tuvo que prepararse antes de

⁶⁵ A través de estas tres imágenes se sostiene una relación significativa: en la foto 1 podemos ver frontalmente dos vasijas posiblemente en la misma interfaz en la que se depositó el féretro (para no hacer una conjetura sin mayores elementos me refiero a la relación entre el material óseo y el cerámico), las que pudieron haber sido depositados en el mismo evento; en la imagen hay indicios de que el entierro primario está delimitado por material óseo de uno de carácter secundario o, que se ha depositado parcialmente sobre otro féretro, esto es, un evento deposicional con al menos dos acomodos posteriores pero contemporáneos.

⁶⁶ A este respecto, la imagen fotografiada rebasa la connotación simbólica, hay una materialización tanto del trabajo como de toda acción y movimiento en torno a un determinado procedimiento: para exhumar algún artefacto, hueso o un entierro completo hubo que jerarquizar y discriminar marcas, evidencias o huellas sobre

llegar a *esto* —el trabajo de descubrimiento, el momento capturado— y en este momento “se sintetiza una trayectoria de cosas incluyendo la parte afectiva de un hallazgo o encuentro”.⁶⁷

Particularmente, el movimiento de la cámara, el curso de acción de López, se ciñe al planeado por Mountjoy: desde el cuadrículado del yacimiento hasta la *liberación* de los materiales y en este orden de desplazamientos, su tecnología de la mirada organiza las tomas en la escala de los materiales, la relativa a las relaciones de estos en el yacimiento y, estas dos en relación con el entorno físico del lugar, sin cronología autorizada de forma tal que quien consume las imágenes puede observar de las vistas aéreas a las tomas cerradas con los materiales y viceversa.

En segundo lugar, la imagen como corte espacio/temporal (con fecha, hora y posición) del desmontaje de ese evento estratigráfico, no es necesariamente la imagen del entierro (o el entierro en sí mismo): esta tercer imagen-estrato captura y contiene un fragmento de tiempo y espacio del proceso de investigación, de un momento determinado en el tiempo, con características evidentemente materiales y físicas, a través de la cual podemos aproximarnos al modo y estrategia de los trabajos y, dieciséis años después en el 2019, observar un paisaje ruinizado.

A diferencia de las imágenes higienizadas y estandarizadas en informes y textos de divulgación, tomas ortogonales en las que no hay tal perspectiva transversal u horizontal, además de que implican una separación física, simbólica y corporal entre el yacimiento y el observador, entre el pasado y el presente, el encuadre de López emula o es paralelo/simultáneo a una perspectiva de quien está excavando, registrando u observando al ras del piso los diferentes planos. Intenta aprehender la experiencia y circunstancia del hallazgo.

Los cuerpos insertos —trabajadores y arqueólogos— siempre en sus imágenes descolonizan la imagen higienizada construida por la arqueología procesual.⁶⁸ Sus tomas

otras, valorar y decidir qué es de mayor significancia de acuerdo a la misma investigación y las huellas de estos movimientos están en la imagen, es imposible su desmaterialización.

⁶⁷ No existe un salto o alguna conexión anacrónica entre lo que formalmente se trata del contexto y la intencionalidad del fotógrafo en torno a la producción de la imagen y lo que su imagen fotográfica captura. La decisión de ejemplificar, así como argumentar con base en los trabajos de Jesús Eduardo López tiene que ver con su experiencia de 25 años como investigador y fotógrafo de dicha revista, y mi consideración fundamentada sobre su carácter fotográfico como uno de signo contextual. En términos de la apreciación y crítica fotográfica pueden revisarse trabajos significativos respecto a contextos antropológicos (Papúa Nueva Guinea, Indonesia, la tumba de la reina Nefertari en Lúxor, Egipto, las excavaciones en el centro de la Pirámide de la Luna en Teotihuacán, así como las del Templo Mayor en la ciudad de México, entre otros), en los cuales es posible pensar visualmente, así como desplegar una serie significativa de consideraciones en torno a la imagen y su contexto interno así como histórico y social.

⁶⁸ Si bien no se ha analizado el carácter de la foto correlativa a esta escuela arqueológica, de forma simplificada apunto algunas particularidades: registros mecánicos y estandarizados, correlativos al proceso

capturan además de un tiempo específico relativo al evento deposicional, el tiempo de la observación arqueológica y el tiempo profundo que tendría que ver tanto con la relación/contraste entre los paisajes geológico y el contemporáneo —que podemos saberlo por la información concerniente a la investigación— con el yacimiento arqueológico.

Si bien menciona que tanto las escenas preparadas como las fotos en tiempo real del descubrimiento son válidas, Jesús Eduardo López subraya el alto valor de retratar *in situ* el acomodo original sin alterar el contexto, de las osamentas o entierros porque “las imágenes están hablando de cómo se está realizando el proyecto en su momento, en ese momento dado”. Además de que fotografiar *in situ* “lo que los arqueólogos no han levantado, las piezas que no han tocado”, las tomas nos aproximan a saber que “están tal cual lo dejaron quienes hicieron su entierro o lo depositaron allí”;⁶⁹ esto es, experimentar con el acto y hecho (fotográficos) un instante sensorial, relativo a un ritual ofrendatorio o al hallazgo arqueológico.⁷⁰

De este modo, el encuadre López confronta al arqueólogo y al observador para que experimenten visualmente la configuración del entierro en su calidad arqueológica, venido a residuo y escombros (desde la posición en que Mountjoy pudo hallarlo originalmente). Su trabajo fotográfico disuelve y reintegra los sentidos de temporalidad y de cronología. Las tomas directas, aprendidas de la fotografía geológica, y la referencia al paisaje físico presentan irreductible la dimensión de la temporalidad arqueológica.⁷¹

de profesionalización de la disciplina arqueológica. Registro de artefactos de forma aislada contra fondos oscuros y yacimientos con ausencia de sujetos o cuerpos, bajo requerimientos técnicos de alta calidad para posibles ampliaciones y la necesidad de registros fotográficos con una visión general del sitio arqueológico (fotografía por encargo). Foto como un documento y una herramienta ilustrativa en los informes de campo. En el mejor de los casos como un vehículo para preservar el sitio excavado y salvaguardar la información; con carácter mimético e imparcial y la capacidad de comprobar objetividad y veracidad de un argumento en particular, además de reproducir y reemplazar la materialidad de artefactos y contextos. Esto es, como medio para la creación de evidencias arqueológicas.

⁶⁹ López, comunicación personal.

⁷⁰ El fotógrafo de NatGeo nos sugiere también intentar imaginar de forma mínima el evento o hecho en torno a un instante real de vida y, obviamente, de muerte, es decir, de gente real, de momentos y situaciones reales respecto a lo que sucedió allí.

⁷¹ Como se puede inferir, el orden en que fueron producidas las imágenes no corresponde a esta mostración, la última registra un momento previo a la liberación y preparación del yacimiento, pero lo significativo desde el punto de vista de la historia de la excavación es darle un sentido, una referencia y un contexto tanto a la imagen, al yacimiento así como al momento capturado, esto es, en términos visuales quien contextualiza tanto el evento deposicional/posdeposicional como el trabajo excavatorio es el cuerpo o cuerpos de los excavadores, la inserción del yacimiento en un espacio mayor y por supuesto la información con la que cuenta el proyecto de investigación, en este caso de salvamento arqueológico.

Tentativas y horizonte de fuga

Las fotografías relativas a los recientes hallazgos correspondientes a alrededor de 60 mamuts y 15 enterramientos humanos de época prehispánica en la Cuenca de México,⁷² condensan un decurso con más de 30 mil años de historia, asimismo atraviesan las cronologías y divisiones de tiempo convencionales en la arqueología y la antropología.

La raigambre geológica de la estratigrafía arqueológica y de la práctica de la fotografía directa en nuestra disciplina, podría aproximarnos a una arqueo-fotografía y una arqueología de las imágenes con la potencia de rebasar la fascinación contemporánea por la ruina, y el creciente sentido de la ruina como inevitabilidad histórica, con trasfondo en lo que Richard Irvin llama “convergencia de catastrofismos”.⁷³

La divergencia de dos marcos narrativos de tiempo, el uniformitarismo alineado con la continuidad gradual de la tierra y el *cataclísmico* alineado con la ruptura y *el tiempo final*, retornan a un ‘neocatastrofismo’ revivido dentro de las ciencias de la Tierra.⁷⁴

La anticipación de la ruina que deja su huella en el tiempo se convierte en un marco narrativo compartido en el que los *tiempos finales* no son puramente una narración de la comprensión bíblica, sino que también se manifiestan en ámbitos aparentemente *seculares*, como las sospechas a las crisis medioambientales, abandonos urbanos y por supuesto colapsos en los diferentes pasados.

En el marco de esta discusión, las imágenes de López son una contratoma del espectáculo estético o estetizado de la ruinización arqueológica, imágenes en las que la ausencia de todo ser se aproxima a fantasmagorías posabandono; imaginarios que tienen una implicación en la abnegación de cualquier responsabilidad moral en lugar de hacernos cargo o de tomar alguna acción respecto a ese devenir fatalista. Esto es que la imagen o las imágenes de la ruinización deban de enmarcarse en los términos en que los constituimos. Y, por otra parte, como lo menciona Irvine, un pensamiento imposible o aporía en el sentido de pensar en

⁷² INAH, “Hallazgos en la obra del nuevo Aeropuerto Felipe Ángeles reconstruyen el devenir de la Cuenca de México”, *Boletín INAH*, 22 de mayo, 2020. <https://www.inah.gob.mx/boletines/9150-hallazgos-en-la-obra-del-nuevo-aeropuerto-felipe-angeles-reconstruyen-el-devenir-de-la-cuenca-de-mexico>.

⁷³ Richard D. G. Irvine, *An Anthropology of Deep Time: Geological Temporality and Social Life. New Departures in Anthropology* (Cambridge, Cambridge University Press, 2020).

⁷⁴ Según Irvine el reconocimiento del papel de los acontecimientos de extinción en masa en la historia de la Tierra y los debates en torno al Antropoceno (una época geológica de nuestra propia creación) y el sexto acontecimiento de extinción en masa, constituyen esta convergencia. *Ibid.*

una ausencia de todo ser humano luego entonces la ausencia de alguien o algo que pueda pensar esa idea, esto es la ausencia humana implica la negación de todo pensamiento.⁷⁵

De esta forma, las *imágenes arqueológicas* deben cuestionar el significado de la humanidad en el marco del tiempo profundo y *localizar* el horizonte arqueológico en una temporalidad no fragmentada artificialmente.

Para finalizar, las historias condensadas, plegadas y materialmente grabadas en la superficies y estratos de las imágenes fotográficas, así como las líneas de enunciación contenidas en estas, nos enfrentan a pensar visualmente por ejemplo, como lo establece Jesús Eduardo López⁷⁶ en un instante, rasgo o ángulo de los eventos funerarios (en una mínima imagen de lo lúgubre del ritual o cuántos participantes se reunían allí y en qué circunstancias), las condiciones en que se está llevando el salvamento en ese determinado sitio, el estado de cosas en esa región en la primera década del siglo XXI, incluso el significado de la misma intervención o coparticipación de National Geographic en investigaciones arqueológicas en nuestro país.

Y, por supuesto, el paisaje geológico y culturalizado de los hallazgos como espacio que condensa también procesos de vida, muerte, abandono, renovación y colonialidad en el decurso de la historia material.

No hay medio aún, más que excavar en las imágenes que nos aproxime a *experimentar* la realidad pasada, a la experiencia del hallazgo (de los escombros y de las cosas vivas), esto es, a la experiencia de *lo arqueológico*.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ A. R. Williams, "Pyramid of Death", fotografías de Jesús Eduardo López Reyes, *National Geographic Magazine*, 210, núm. 4 (octubre, 2006), 34-46.

Bibliografía

- Appadurai, Arjun. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo/Conaculta, 1991.
- Arroyo, Sergio. “Libro de los pasajes, de Walter Benjamin”. *Letras Libres*, marzo, 2006. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11097>.
- Baird, J. A., “Photographing Dura-Europos, 1928-1937: An Archaeology of the Archive”. *American Journal of Archaeology*, 115, núm. 4 (octubre, 2011): 427-446. DOI:10.3764/aja.115.4.index.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Nueva York: Verso, 1998.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos, 2002.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005.
- Benjamin, Walter. “Excavar y recordar”. En *Imágenes que piensan. Obras*, libro IV, vol. 1, Madrid: Abada, 2010.
- Cochrane, Andrew, e Ian Russell. “Visualizing Archaeologies: A Manifesto”. *Cambridge Archaeological Journal*, 17, núm. 1 (febrero, 2017): 3-19. DOI:10.1017/S0959774307000029.
- Cornell, Per. “La externalización de la memoria, la arqueología y el subalterno”. *Anales* (Ejemplar dedicado a: Historia y memoria), núm. 3-4, (2000-2001), 175-182.
- Deleuze, Gilles. “Qu’est-ce qu’un dispositif?”. En E. Balbier, Gilles Deleuze y otros, *Michel Foucault philosophe*. París: Seuil, 1989. [Traducción al español de Alberto Bixio, *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990].
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Traducción de Óscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo XXI, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: Antonio Machado, 2008.
- Fiore, Dánae. “Materialidad visual y arqueología de la imagen: perspectivas conceptuales y propuestas metodológicas desde el sur de Sudamérica”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 16, núm. 2 (2011): 101-119.
- Fiore, Dánae. “Photographs as Artifacts”. *Anthropos*, Seite 57 – 78 *Anthropos, Jahrgang*, 114, núm. 1 (2019): 114. DOI: <https://doi.org/10.5771/0257-9774-2019-1>.

- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducción de A. Garzón del Camino. Madrid: Siglo XXI, 1970.
- González, Susana. “El discurso visual en arqueología: del argumento codificado a la dialéctica entre la imagen y texto”. En Gloria Mora, Concha Papí Rodes y Mariano Ayarzagüena Sanz, *Documentos inéditos para la historia de la arqueología*. Madrid: Sociedad Española de Historia de la Arqueología, 2008.
- González-Ruibal, Alfredo. “Hacia otra arqueología: diez propuestas”. *Complutum*, 23, núm. 2 (2012): 103-116. https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2012.v23.n2.40878.
- González-Ruibal, Alfredo. “Reclaiming Archaeology”. En Alfredo González-Ruibal, *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity*. Londres: Routledge, 2013.
- Groarke, Leo. “Hacia una pragma-dialéctica de la argumentación visual”. En Frans H. van Eemeren (Ed.), *Advances in Pragma-Dialectics*, 137-151. Traducción de María Elena Bitonte. Ámsterdam, Sic Sat / Virginia: Vale Press / Newport News, 2002.
- Guha, Sudeshna. “Beyond Representation: Photographs in archaeological knowledge”. *Complutum*, 24, núm. 2 (2013): 173-188. https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2013.v24.n2.43378.
- Guha, Sudeshna. “Photographs and Archaeological Knowledge”. *Ancient Asia*, 4, núm. 4 (2013): 1-14. <http://dx.doi.org/10.5334/aa.12314>.
- Harris, Edward C. *Principios de estratigrafía arqueológica*. Barcelona: Crítica, 1991.
- Hernández, Rafael. “Argumentos para una epistemología del dato visual”. *Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, núm. 26 (septiembre, 2006): 201. <https://cintademoebio.uchile.cl/index.php/CDM/article/view/25951/27264>.
- Huerta, Canek. *Arqueografía: una máquina de memoria, historia y fuentes visuales para la excavación arqueológica* [Tesis de Maestría en Antropología] Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Huhtamo, Erkki, y Jussi Parikka. *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkley, CA: University of California Press, 2011

- INAH. “Hallazgos en la obra del nuevo Aeropuerto Felipe Ángeles reconstruyen el devenir de la Cuenca de México”. *Boletín INAH*, mayo 22, 2020. <https://www.inah.gob.mx/boletines/9150-hallazgos-en-la-obra-del-nuevo-aeropuerto-felipe-angeles-reconstruyen-el-devenir-de-la-cuenca-de-mexico>.
- Irvine, Richard D. G. *An Anthropology of Deep Time: Geological Temporality and Social Life*. New Departures in Anthropology. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. doi:10.1017/9781108867450.
- Kittler, Friedrich. *The Truth of the Technological World: Essays on the Genealogy of Presence*. Traducido por Erik Butler, epílogo de Hans Ulrich Gumbrecht. Stanford CA: Stanford University Press, 2013.
- Maltés, Carlos. “Arqueología de la imagen. Fotografías de la exposición científica de Cempoala, 1890-1891” [Tesis de Maestría]. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2006.
- Maltés, Carlos. “Algunas reflexiones en torno a la arqueología de la imagen”. En Fernando López, Walburg Wiesheu y Patricia Fournier, *Perspectivas de la investigación arqueológica III*. México: INAH, 2008.
- Olsen, Bjornar, Michael Shanks, Timothy Webmoor y Christopher L. Witmore. *Archaeology: The Discipline of Things*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Roca, Lourdes. “La Imagen como Fuente: una Construcción de la Investigación social”. *Razón y Palabra*, núm. 37 (febrero-marzo, 2004).
- Rollason, Christopher. “El *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, la historia no lineal e Internet”. *Mapocho: Revista de Humanidades*, núm. 66 (2º semestre, 2009): 13-31. Traducción de Andrea Sekler.
- Shanks, Michael. “Photography and Archaeology, The Cultural Life of Images”. En Brian Leigh Molyneaux (Ed.), *Visual Representation in Archaeology*, Londres: Routledge, 1997.
- Shanks, Michael. “The Life of an Artifact”. *Fennoscandia Archeologica*, núm. XV (1998): 15-30.
- Shanks, Michael. *The Archaeological Imagination*. Walnut Creek, CA: Lef Coast Press, 2012.

- Shapins, Jesse M. *Mapping the Urban Database Documentary: Authorial Agency in Utopias of Kaleidoscopic Perception and Sensory Estrangement* [Tesis doctoral]. Harvard University, Cambridge, MA, Estados Unidos, 2012.
- Shapiro, Gary. *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Toscano, Javier. “Rosenzweig: la temporalidad de la redención como principio teológico-político”. *Areté*, 26, núm. 1 (2014): 53-76.
- Vargas, Mariela Silvana. “Recepción y actualidad de Walter Benjamin”. *Murmullos Filosóficos*, [S.l.], 2, núm. 3 (agosto, 2012): 60-75.
- Williams, A. R. “Pyramid of Death”. Fotografías de Jesús Eduardo López Reyes. *National Geographic Magazine*, 210, núm. 4 (octubre, 2006), 34-46.
- Zielinski, Siegfried. *Deep Time of the Media. Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Traducción de Gloria Custance. Cambridge: MIT Press, 2006.