Falsos ídolos: evocaciones
de mi memoria

Proyecto de producción artística

de

Rodrigo Mazari Armida

Dirigido por:

Dr. Pawel Franciszek Anaszkiewicz Graczykowska

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

CONACYT

Facultad de Artes

MaPAvisual

Índice

Introducción

Antecedentes

La casa de los abuelos

Mi imagen de hogar

Las historias en las cosas

Del ideario mexicano

Procesos creativos

Selección de ensayos visuales

Reflexiones finales

Introducción

La construcción cultural y afectiva de los objetos prehispánicos, así como el hogar como lugar de la memoria, han sido temas centrales en el desarrollo de este proyecto de producción artística, planteando un acercamiento paralelo a la construcción de la identidad nacionalista de México desde una microhistoria que se desarrolló dentro de esa construcción social.

Mi proyecto parte de una búsqueda por evocar imágenes de la memoria de mi familia a partir de mis recuerdos de infancia y mi relación con objetos de origen prehispánico dentro de un ambiente doméstico moderno: casa de mis abuelos.

Mi propósito fue investigar cómo se han construido buena parte de mis intereses personales en los vestigios prehispánicos desde la afectividad y cómo este interés, que si bien deriva de una construcción sociocultural más amplia, gira alrededor de mi memoria, mis recuerdos y la carga afectiva, más que cultural, que comportan estos objetos para mí.

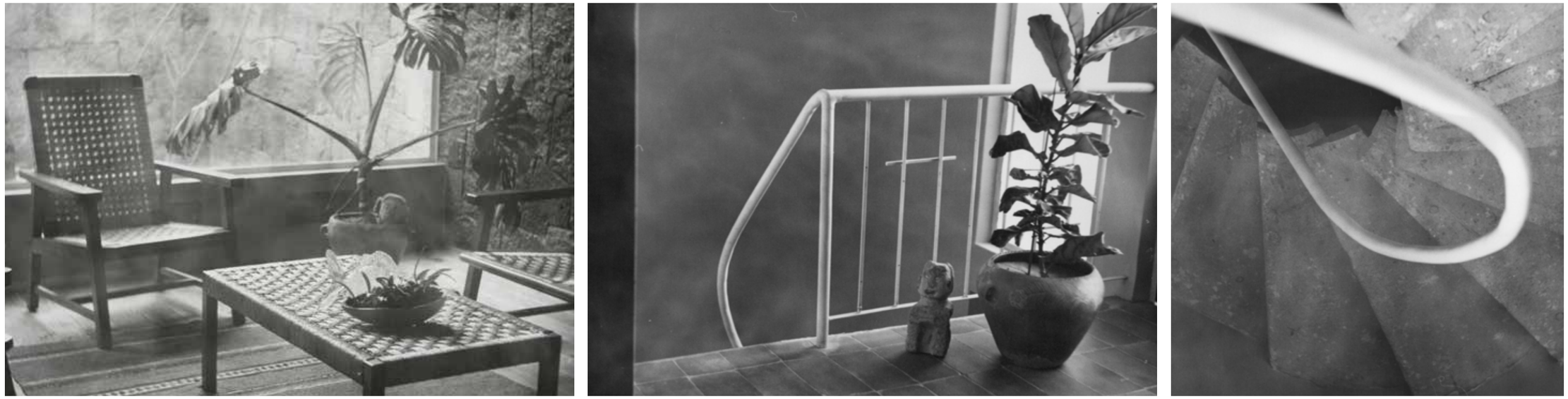
El título del proyecto hace referencia a los mal llamados ídolos prehispánicos, todas las representaciones de deidades a través de la lente de los conquistadores, pero también a mis propios falsos ídolos, imágenes construidas por mí desde una suerte de ritualidad, la cual depende de la evocación, de creer la mentira -aun sabiendo que es mentira- para cobrar sentido.

Las exploraciones que he hecho en este proceso han girado alrededor de un archivo familiar que consta de fotografías, dibujos, tepalcates y pequeñas cabezas de barro. Estos objetos funcionan como detonadores de la memoria. Este archivo y los objetos que se han conservado funcionan como un retrato de familia y me permiten recordar, volver a lugares que posiblemente ya no existan físicamente pero que perviven en mi memoria.

En las fotografías de casa de mis abuelos es visible la convivencia de algunos vestigios prehispánicos con el ambiente de una casa moderna de la década de los 50. Estas fotografías muestran el ideal estético de esa época reflejado en la arquitectura y el diseño de interiores.

Los objetos prehispánicos dentro del contexto doméstico formaron parte de este ideal estético; un gusto desarrollado a la par de la construcción del México moderno. Esta convivencia genera una tensión entre la intimidad -lo personal- y los objetos culturales -lo institucional- y hace visible cómo permearon las ideas nacionalistas en una escala doméstica.

Con los ensayos visuales desarrollados durante mi investigación artística, pretendo cuestionar, desde mi experiencia, cómo es que el contexto afecta la manera en la que percibimos y nos relacionamos social y afectivamente con los objetos, involucrando los procesos de construcción de imágenes e ideas.



Fotografías de casa de mis abuelos

Fotografías de casa de mis abuelos

La casa de los abuelos

La casa de mis abuelos era un reflejo de su tiempo. Una casa fría, moderna, de materiales duros e incluso algo agresivos. Una casa construida a partir del pensamiento más racional posible y al mismo tiempo un hogar cálido. El abuelo era ingeniero y físico, la abuela diseñadora de interiores.

La casa de los abuelos es ajena, pero es mi casa.

Había muchísimas curiosidades en todos los rincones: cuadros en la escalera, libros en el hall, piedras en el vestíbulo, plantas de todos tamaños en canastos, unos aparatos científicos que ahora nadie sabe usar, la televisión prendida en el noticiero o una película de Cantinflas.

En la entrada de la casa estaba Pepe, el mono de piedra más grande que había. Alguna vez estuvo pintado del color de la pared del patio, donde estuvo antes de que se mudaran de Cuautla, pero lo limpiaron.

La abuela contaba muchas historias. El abuelo no, pero tenía muchos objetos que parecían hablar por sí mismos.

La casa de los abuelos estaba llena de cosas que conservaban por su memoria: la silla de la tante que en algún momento fue parte de un comedor completo, los libros del bisabuelo y los exvotos que se robó de las iglesias, los monos de piedra que quien sabe de dónde saco y la esquina de una pirámide de Xochicalco. En el trinchador se escondieron unas personas durante la revolución. La casa de Cuautla tenía un patio con muchos árboles frutales. La abuelita Manuelita era casi pariente de Zapata.

Todas las tardes cuando no sabía qué hacer, iba a ver un libro de expediciones al ártico o algún catálogo de Rufino Tamayo, un libro viejo de arqueología o una revista con las últimas excavaciones del Templo Mayor.

Abrir el clóset del hall era lo mejor. Cajas y cajas llenas de cosas interesantes. El abuelo guardaba todo en latas: fotos de las pirámides antes de que las limpiaran, pedacitos de barro de Huexotla de junio del ´68, un microscopio, transparencias de visitas a las ruinas de alguna ciudad maya, fotos de la primera comunión de alguien que no reconocía, pedazos de barro y piedras de todo tipo, una lata de chocolates Sanborns llena de cabecitas de barro.

Los sillones, de diseño danés, eran incomodísimos. Había plantas, flores y ramas en todos los cuartos, supongo que para suavizar las líneas frías de la casa. Por todas las ventanas se veía el jardín, los fresnos gigantes, las garras de león, el árbol de tejocotes. A veces había limones o ciruelas. Las peras siempre en septiembre. Más que jardín, era una selva.

Recuerdo los pies fríos y enlodados después de jugar afuera. Las piedras filosas y el moho en las ollas de barro y los escalones de ladrillo. Había una gárgola que cuando llovía se convertía en cascada. Me gustaba jugar afuera, entre las plantas. A Marcos, mi hermano, no tanto.

Pepe, una visita a Xochicalco y el patio

La cocina siempre olía a té negro Earl Grey Twinings. Lo traían de Canadá. La cocina era amarilla, en todos los demás espacios el color favorito era azul marino. En la sala había un mueble lleno de libros muy viejos y monos prehispánicos. Muchos del bisabuelo, algunos del abuelo. El abuelo saludaba al tío Carlos en alemán desde su sillón junto a la chimenea, *guten tag, wie ghetz?*

Para entretenernos, el abuelo nos mandaba a buscar obsidianas entre las plantas del temporal, en el lodo. Nos daba veinte pesos por una navaja normal y cincuenta por una punta de flecha.

Un día casi me ahogo por traer una piedra demasiado grande. Ni siquiera era obsidiana.

Siempre quise encontrar una figura de barro o de piedra como las que había en la casa, más allá de tepalcates y obsidianas. Aún sigo buscando.

Una de las latas con tepalcates

El jardín de la abuela

Fragmento de la instaiación *Evocaciones de mi memoria* (2021)

Mi imagen de hogar

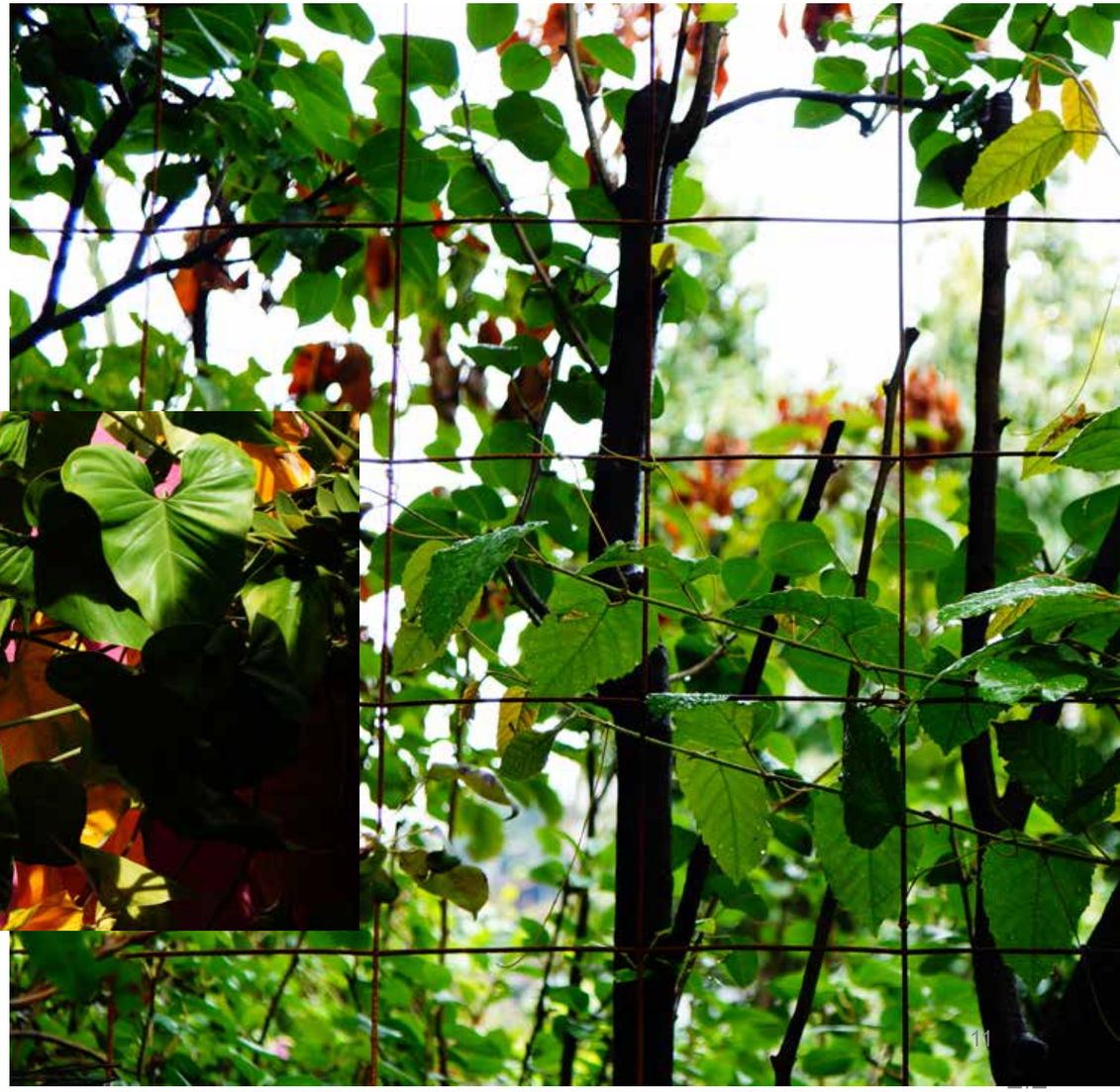
Crecí en tres casas simultáneamente y creo las tres son, en mi memoria, una misma. Mis vivencias se entrecruzan de una casa a la otra, de un lugar a otro, pero conviven en un mismo espacio afectivo: una imagen única de hogar. El hogar está más cercano a mis recuerdos que a un espacio físico y así, los tres espacios se enredan en la memoria.

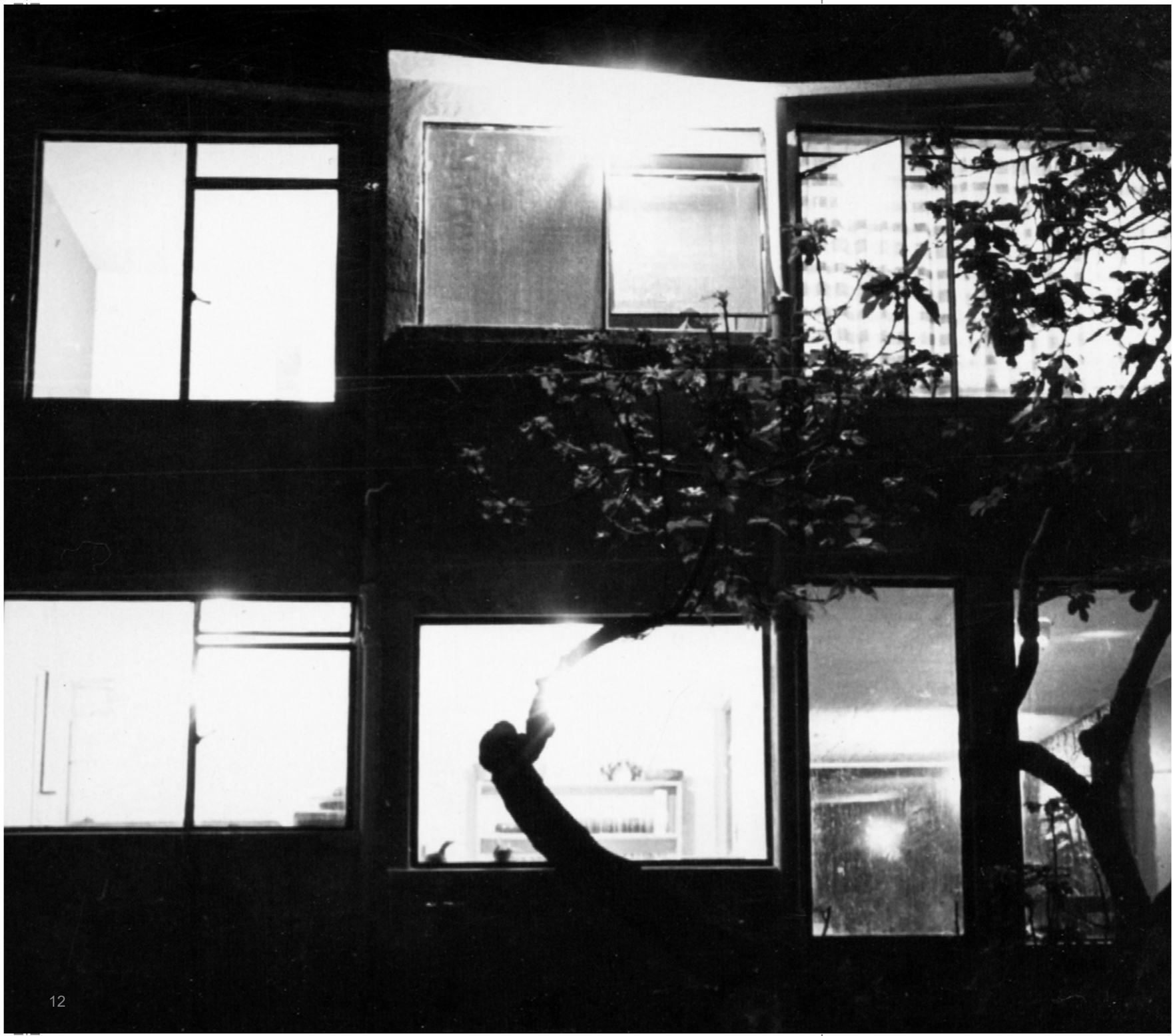
Cada casa era muy distinta: casa de mis abuelos era fría y estaba llena de cosas que llamaban mi atención, la de mis papás es cálida, pero está llena de cosas reflejantes por todos lados: floreros de vidrio, cosas cromadas, platones de metal, grandes ventanales. La casa de Tepoz es la más cómoda de las tres. Huele a humedad y a veces llueve adentro. En época de secas las cigarras son insoportables. En las tres casas se escuchan las campanadas de la iglesia.

La casa está llena de libros, y desde que tengo memoria me gusta verlos para pasar el tiempo. Me gusta ver las fotos y tal vez leer algunos párrafos, pero rara vez los leo completos, tal vez por eso no me interesa la literatura. Encuentro mucho más entretenidos los libros científicos, de filosofía, de antropología y de historia del arte.

En Tepoz están los libros más extraños de todos: Herrerías coloniales de Zacatecas, un par de libros sobre los virreyes de la nueva España, un facsímil de la verdadera historia de las cosas de la nueva España con sellos de Porfirio Díaz, *Orozco: el artista en Nueva York*, un manual para sembrar árboles frutales y alguno que otro libro de cuentos infantiles en alemán o de los yacimientos arqueológicos del norte. Abrir uno de esos libros viejos que huelen a humedad es siempre encontrar más cosas: fotos de gente que no reconozco o lugares que tal vez no existen, invitaciones a algún evento, boletos para un museo o un concierto o una tarjeta de agradecimiento, alguno que otro boleto de avión.

Además de libros, las tres casas están llenas de objetos que tienen historias: piedras, cajas con recuerdos, canastos y muebles viejos que casi siempre conviven con ramas secas del jardín.





Las historias en las cosas

Me interesan las historias contenidas en los objetos a mi alrededor porque me ayudan a entender de dónde vengo y dónde estoy parado. No creo que estas historias sean excepcionales ni mucho menos, pero creo que son muy entretenidas, por lo menos para mí, y permiten visualizar una situación histórica mucho más amplia desde la afectividad.

Los objetos con los que convivimos cotidianamente, por más extraños o comunes que sean, no son objetos inertes, sino que por el contrario, están llenos de memorias personales, que a diferencia de las grandes narrativas son afectivas y maleables y nos permiten entender una situación social y cultural desde nuestra experiencia.

Estos objetos nos permiten detonar relaciones más que establecer narrativas herméticas, funcionando como índices de la memoria, haciendo así presente la ausencia de tiempos y lugares que ya no están, pero perviven en la memoria. No importa la forma estética de estos objetos, sino la memoria que comportan.

Con esto en mente, creo que mi proyecto es algo parecido a hacer una arqueología de las cosas que siempre me han rodeado, enfocándome en los vestigios prehispánicos dentro de un contexto afectivo, opuesto a su construcción como símbolos nacionales.

Tlaloc recién llegado al Museo de Antropología

Un Tlaloc en el librero de la casa

Un picnic sobre el mismo monolito

Del imaginario mexicano

Desde antes de la independencia, y sobre todo durante el porfiriato y el gobierno del PRI, la identidad nacional de México se construyó desde dos ejes principales: la modernización y lo prehispánico. La idea de orden y progreso fue el punto de partida. Se constituía una idea de nación a partir del desarrollo de infraestructura y de la modernización de un país mayormente rural, buscando llegar con estos proyectos hasta todos los rincones del país. Sigue siendo así.

A la par del desarrollo tecnológico, se construyó la identidad de una nación nueva desde su pasado. ¿Qué es lo que diferenciaba a México del resto del mundo? Su pasado. Así, los vestigios arqueológicos comenzaron a tomar importancia para desarrollar la identidad de México y como símbolo del Estado. Durante el porfiriato se estableció el Museo Nacional y se implementó un plan para excavar y prácticamente reconstruir los sitios arqueológicos más importantes. Después de la revolución, y en buena parte sustentado en el proyecto de educación pública de José Vasconcelos, se desarrolló a detalle la idea de México. Para comunicar sus ideas a un público amplio, Vasconcelos se apoyó fuertemente en el desarrollo de las artes, impulsando principalmente el muralismo y la escuela del paisaje mexicano.

Dentro de esta corriente de pensamiento, se publicó el libro *Forjando patria* de Manuel Gamio, donde se establecía un ideario mexicano casi como un manifiesto. Entre sus principales ideas estaba la del sincretismo y mestizaje cultural, que pretendía unificar a toda la población bajo una misma identidad. Por buscar una ideología occidental, esto llevaría a una destrucción de muy buena parte de formas de conocimiento indígena, incluyendo modos de producción, lenguas y tradiciones.

Durante este periodo, los muralistas y otros intelectuales desarrollaron un interés por los objetos precolombinos, formando así colecciones de mayores o menores dimensiones con piezas que, al ser todavía una curiosidad sin valor, se podían conseguir fácilmente visitando los sitios e incluso comprar a los habitantes de las cercanías de los sitios arqueológicos.

El monumento de monumentos, el Museo de Antropología, y el traslado del monolito conocido como Tlaloc de Coatlinchan a la Ciudad de México muestran la ideología del PRI y la necesidad del Estado de construir un ícono del México moderno. El Estado mexicano puso ahí todo su legado: la infraestructura de vanguardia, el poder económico, el capital cultural de un país entero, la ideología de una nación, para ese entonces ya bien consolidada.

Mi papá y sus hermanos recuerdan haber ido a Coatlinchan a tomar un picnic sobre el monolito antes de que lo movieran. Algo debió de haber pasado para que el abuelo no los llevara a ver cómo llegaba el monolito al Museo de Antropología. Lo siguieron en la tele.

Tlaloc llegando al Museo de Antropología

Trabajos de reconstrucción en Teotihuacan

Un picnic sobre el Tlaloc

Procesos creativos

Durante el desarrollo de este proyecto, he trabajado con diversas estrategias creativas, partiendo principalmente de dos lugares: por un lado, la construcción de objetos escultóricos e instalaciones y por el otro, fotografías realizadas a partir de estas instalaciones, dando como resultado una serie de ensayos visuales que no se cierran a una composición en particular, sino que derivan del proceso.

Cada ensayo, tanto en su forma escultórica, como fotográfica, parte de una constante manipulación y reconfiguración de sus elementos, enfrentándolos de distintas maneras, pero repitiendo los mismos tres sintagmas: moderno, prehispánico y vegetal. Estos tres elementos funcionan dentro de mis exploraciones visuales como índices, intentando evocar la convivencia de estos conceptos, de distintas temporalidades, en casa de mis abuelos y en mi memoria.

La manipulación de los fragmentos de objetos prehispánicos también juega un papel importante, ya que rompe con la imagen estática que se construye dentro del contexto tradicional donde percibimos este tipo de objetos, en libros y museos, y de esta manera rompe la narrativa hermética construida a su alrededor y los torna cotidianos y afectivos.

Durante mi proceso creativo, he utilizado distintas estrategias que restan claridad al objeto visual, buscando alejarlo de la representación para que funcione como índice y así convertirlo en una presentación material de mi memoria a partir de construcciones metafóricas. Invito al espectador a articular la condición del objeto como portador de imágenes de mi memoria, buscando así una negociación entre el ver (objetivo) y el mirar (subjetivo). Algunos de los procedimientos que utilicé con este fin fueron: derruir, fragmentar, yuxtaponer, reflejar, opacar, construir, tejer y vaciar.

Por lo general, la memoria no es clara sino que tiende a ser opaca: el olvido, lo que no recordamos, las historias que hemos construido y ahora suplantan los hechos actuales, la convivencia de distintas temporalidades y la repetición de algunas constantes son algunos de los elementos que definen cómo se construye una memoria en particular.

He utilizado los procedimientos descritos arriba en las exploraciones formales como medio para aludir a la memoria, y así, tornar la representación en presentación de objetos que funcionan como índices, más que como objetos autocontenidos. Este entendimiento parte de una mirada postmoderna, que no busca la representación clara, sino que se enfoca en el potencial alegórico de las imágenes.[1]

Todos los ensayos visuales derivados de este proceso creativo deben ser entendidos como parte de una misma búsqueda: hacer tangible una memoria: mi memoria alrededor de los objetos prehispánicos en un contexto doméstico.

A continuación presento una selección de algunos de los ensayos visuales más representativos, en los cuales se pueden observar las estrategias creativas descritas en esta sección.

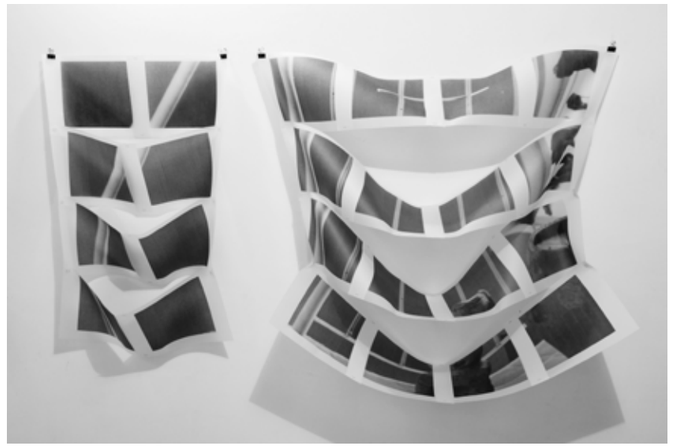
Estas imágenes intentan hacer visible mi memoria en relación a los objetos prehispánicos y la manera en la que me he relacionado con ellos dentro de un ambiente doméstico, utilizando estrategias que buscan quitar claridad a la imagen visual para resaltar su cualidad de índice, como una metáfora visual de la memoria y de sus procesos.

Fragmentos de la serie: *Construcciones de la memoria* (2021)

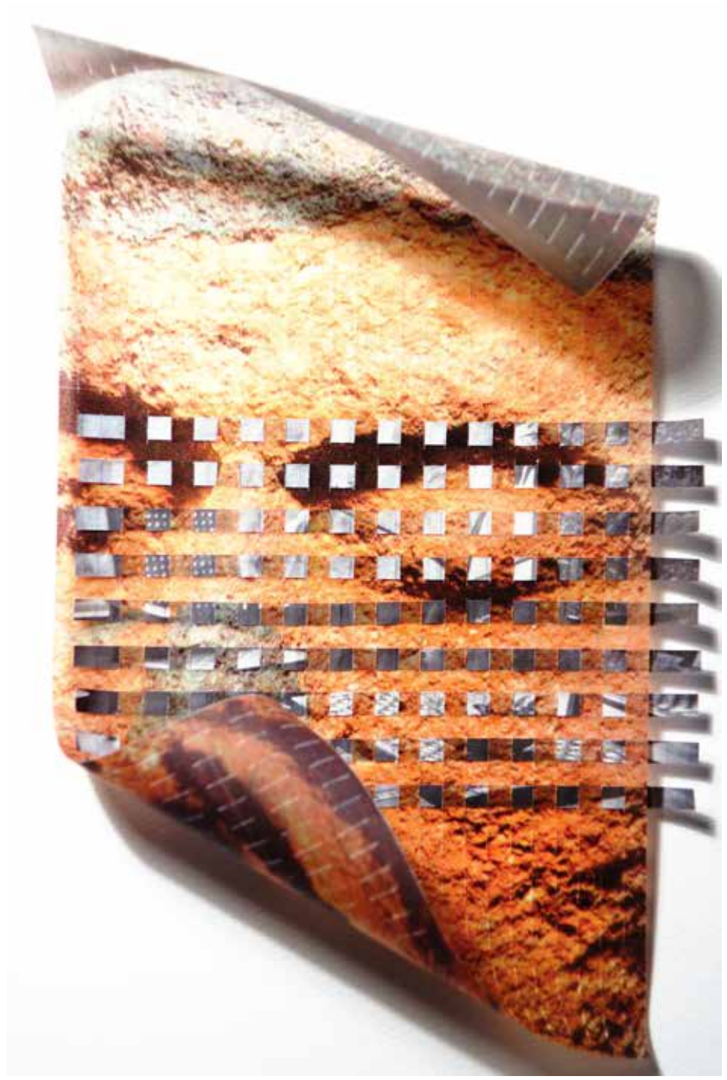
1. José Luis Brea (1991) *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: TECNOS.

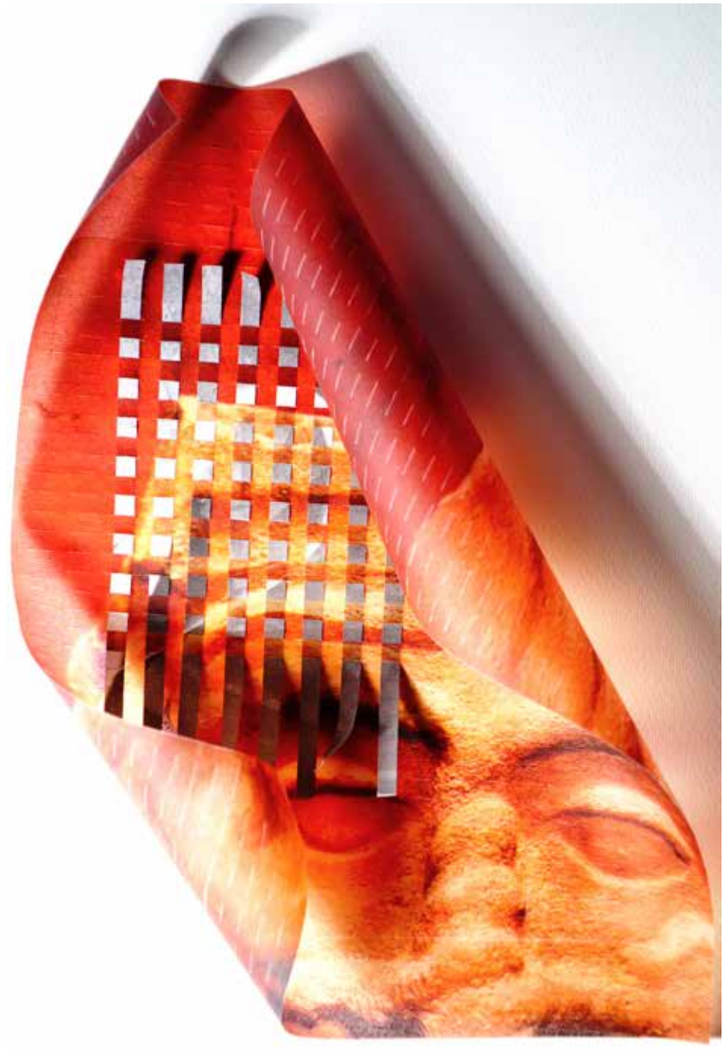
Selección de ensayos visuales

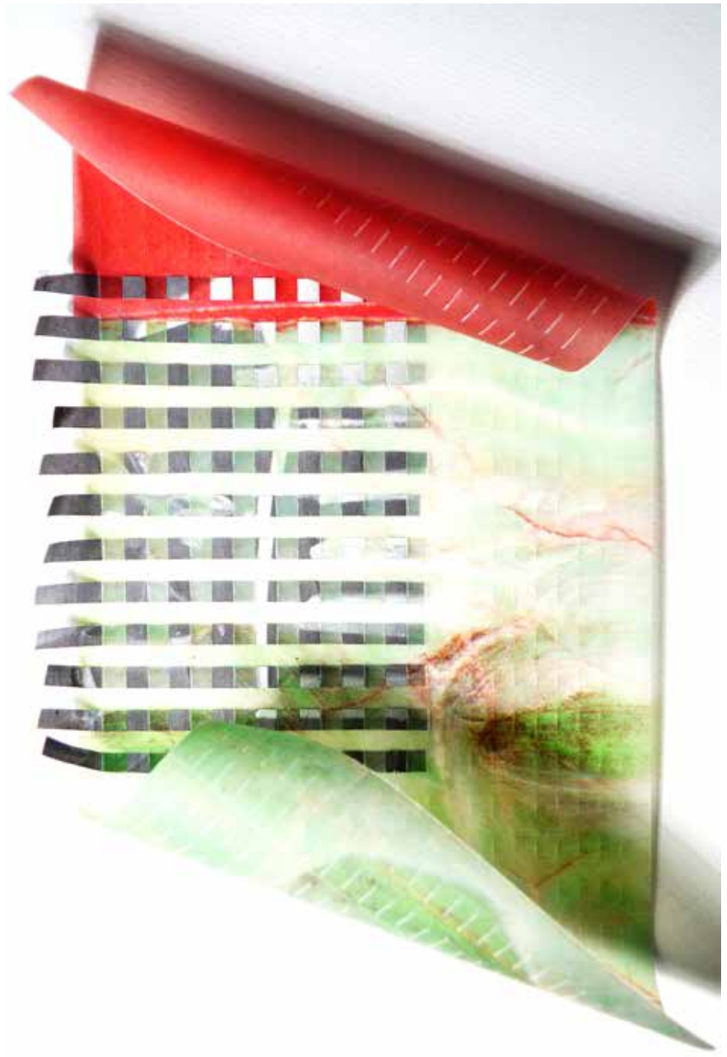
En estos ensayos visuales me interesa evocar imágenes de mi memoria en relación a la casa de mis abuelos y mi relación con los objetos prehispánicos en ese ambiente doméstico, permitiendo así generar metáforas visuales que se refieren al proceso de construcción de la memoria y de objetos culturales con una carga afectiva.



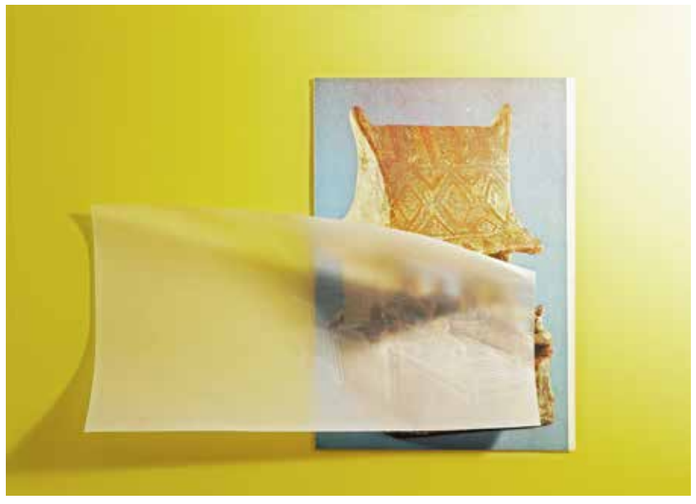
Manipular, distorsionar y opacar los elementos visuales en las composiciones me ha permitido generar metáforas entre lo que vemos y la forma en la que experimentamos un recuerdo. Las imágenes en la memoria no son estables, sino que se distorsionan, se diluyen y se opacan con el paso del tiempo. En gran medida dependen de nuestro deseo por recordarlas, y cada vez que se recuerdan se reconstruyen y se vuelven a sentir.

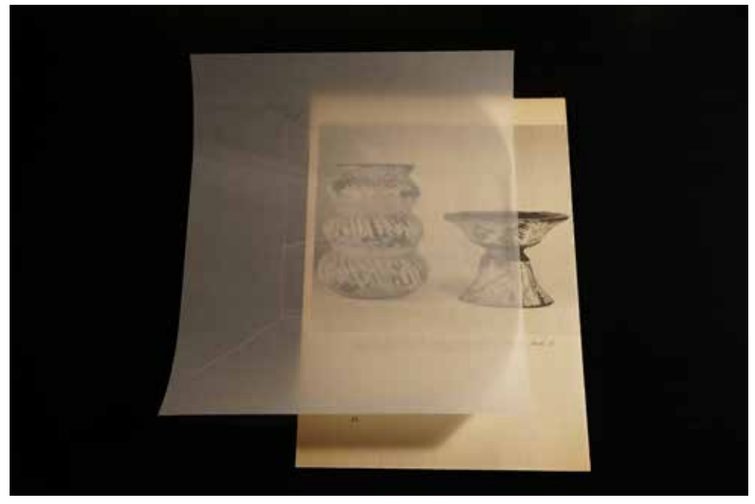






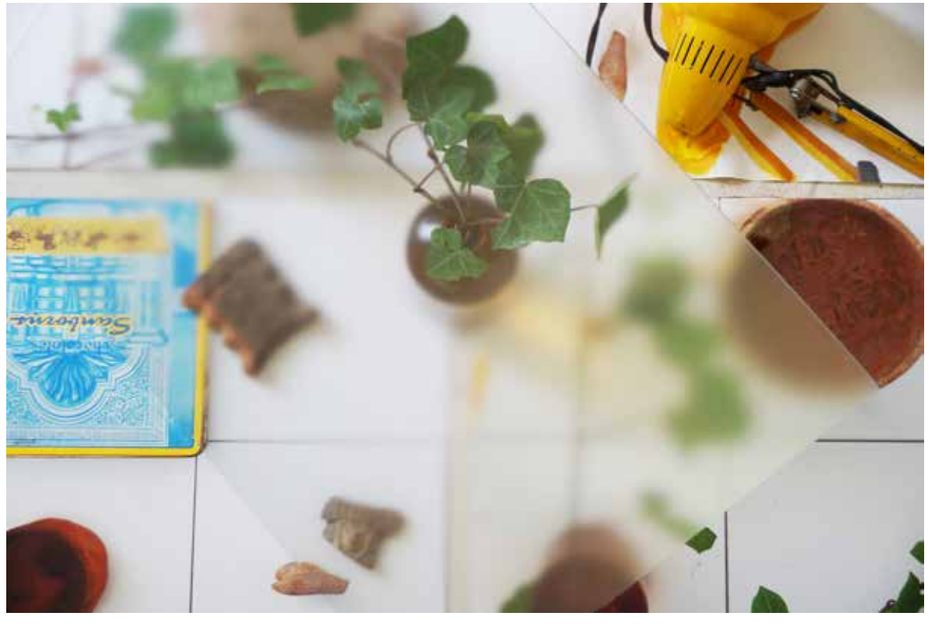
En estos ejercicios, la acción de tejer implica literalmente el hecho de entrecruzar dos imágenes visuales distintas: rostros de esculturas prehispánicas y fotografías de casa de mis abuelos, mientras que metafóricamente se entrecruzan estas dos versiones sobre la construcción de lo prehispánico en la modernidad: la institucional y la doméstica.





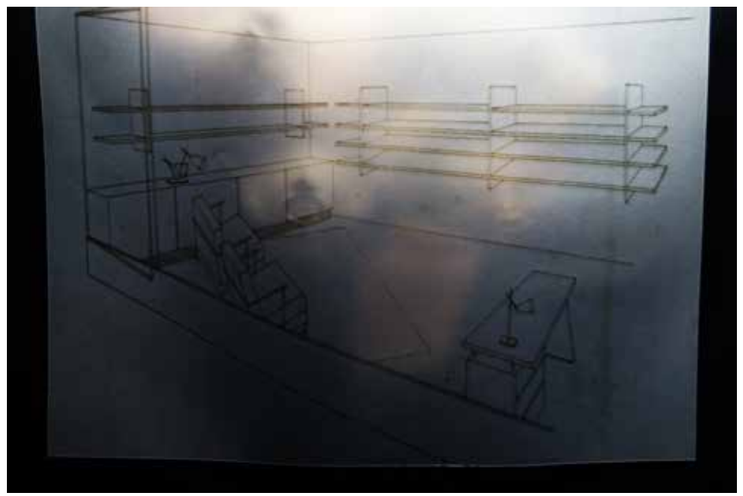
Opacar los objetos e imágenes visuales evita la representación literal de estos, evocando imágenes de la memoria que hemos construido.

En mis instalaciones y fotografías confluyen las distintas imágenes que se desarrollan a partir de la experiencia individual, evitando así una imagen icónica, que de esta manera se torna alegórica.



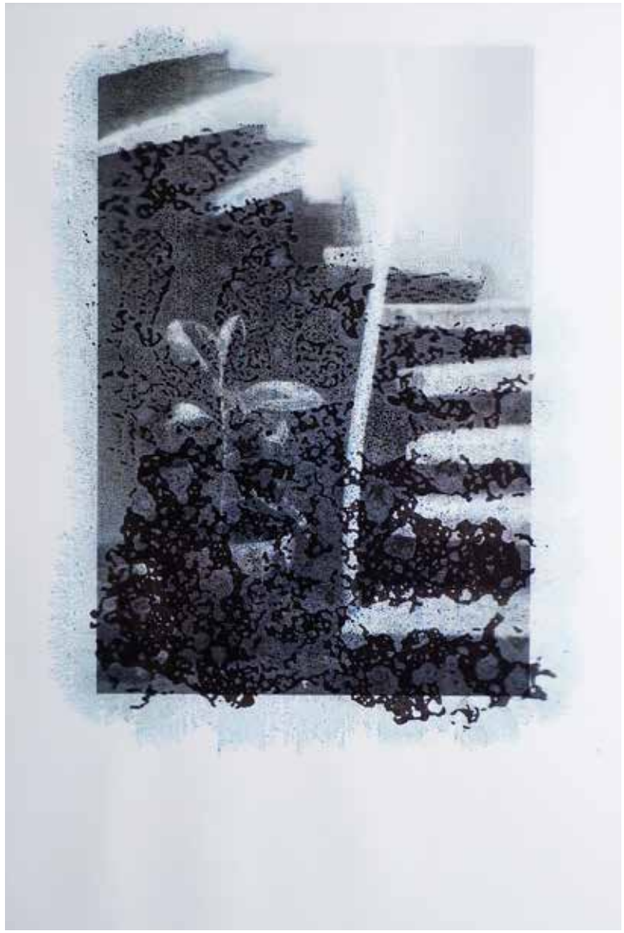
En el espejo se potencia el carácter efímero de las imágenes, en su superficie podemos ver algo que de otra manera no es visible, como por ejemplo, la yuxtaposición de objetos físicos con sus imágenes planas.

El espejo captura a la vez que esfuma una representación visual; lo que vemos no está más que en un fenómeno visual. La imagen reflejada no es ni completamente objetiva ni completamente mental, está en un espacio y un tiempo liminal.



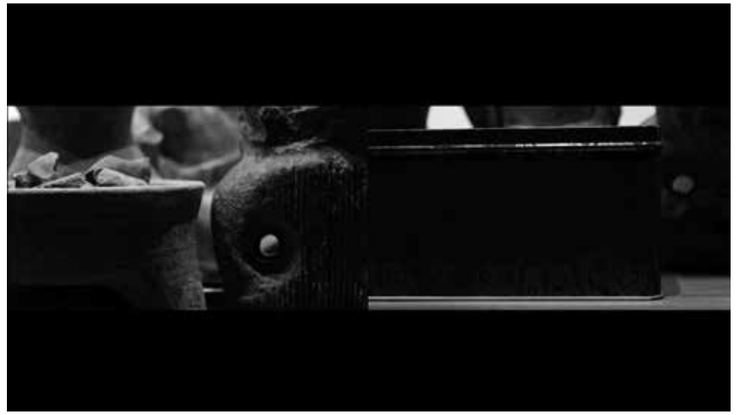
La huella hace visible un objeto ausente, de la misma manera, los objetos detonan imágenes de la memoria ausente.

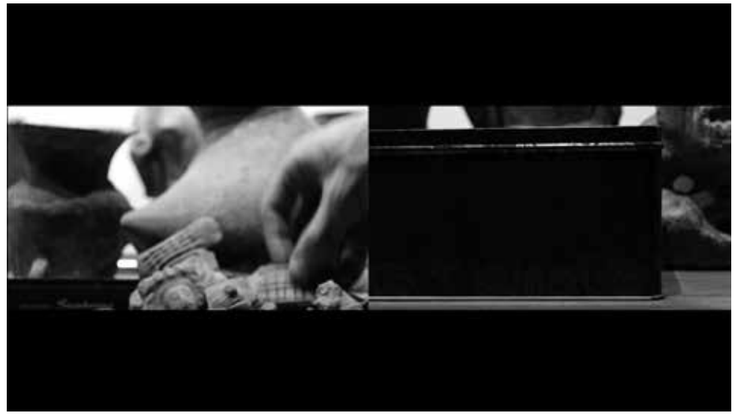
Poner dos imágenes sensibles a dialogar permite generar imágenes potenciales: vemos dos cosas distintas y las relacionamos basados en nuestras experiencias. Para formar una imagen del conjunto es necesario relacionar nuestros sentidos sensoriales con los cognitivos.



Las imágenes derruidas, los fragmentos, las ruinas nos invitan a detenernos e imaginar, a construir posibles relaciones entre lo que queda, lo que vemos y lo que podemos imaginar.

Hacer una taxonomía de los objetos a mi alrededor me permite entenderlos como vestigios de otros tiempos. Sus cualidades materiales y sus formas determinan a qué momento pertenecen, pero al ponerlos en un mismo plano, intento construir posibles relaciones entre ellos.





La relación con los objetos cambia dependiendo del contexto. Mi relación con los vestigios prehispánicos dentro de un ambiente doméstico es muy distinta a aquella en un ambiente institucional. Mientras que en la casa los objetos se vuelven cotidianos: objetos que podemos manipular, con los que convivimos de manera orgánica, en el museo se vuelven imágenes, fantasmas de sí mismos que no podemos más que ver desde una cierta distancia y ángulo especificado por la institución. En la casa los objetos se tornan afectivos y maleables mientras que en la institución se tornan teleológicos e inmóviles.

En la instalación *¿Recuerdas de quién era el cuadro de la sala?* presentada por mí en la exposición *Acciones de gravedad* en la Sala de Arte Público Siqueiros-La Tallera, me interesaba hacer visible la forma en la que los objetos son percibidos en dos contextos distintos: en el museo y en una casa particular.

Por un lado, mi instalación pone una pintura de Siqueiros en relación con algunos objetos domésticos, a la vez que estos se trasladan de su espacio común al museo. Esta instalación pone en evidencia una doble construcción: el cuadro de Siqueiros en un ambiente doméstico se vuelve una pintura decorativa y forma parte de esa imagen de hogar, mientras que los objetos cotidianos dentro del museo se tornan imágenes de sí mismos y pierden su funcionalidad.

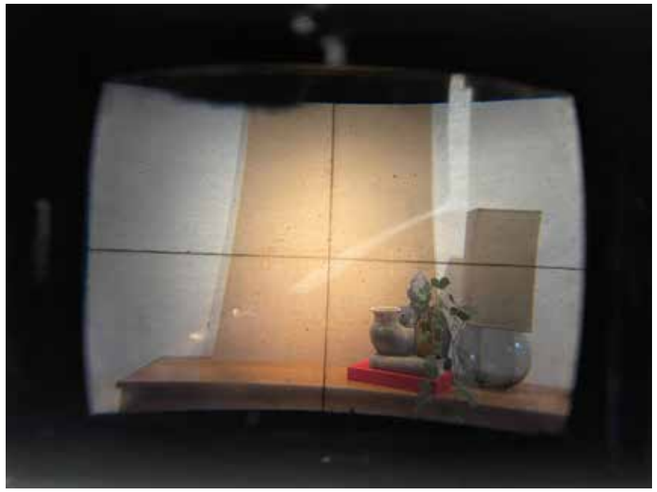
Durante el proceso de creación de la instalación *¿Recuerdas de quién era el cuadro de la sala?*, realicé diversas propuestas intentando entender cómo se forma el significado de los objetos desde su contexto más que desde su misma objetualidad.

En algunos de estos ejercicios, imaginé cómo sería si tuviera un Siqueiros en mi casa, si lo sacara del museo para mostrarlo en un parque o una plaza y cómo sería entendido desde ahí.

También plantee la posibilidad de simplemente colgar el Siqueiros en una posición incómoda, cerca de una esquina y muy bajo, o de lo que implicaría borrar la imagen que vemos de ese cuadro o mirarlo desde el obturador de una cámara, como una fotografía en potencia.

¿La simple forma de un trapecio igual al bastidor de Siqueiros podría tener la misma presencia que el cuadro original dentro de un museo de arte contemporáneo?

En otro caso, imaginé lo que sería presentar dentro del museo la silueta del Siqueiros como un espejo negro, donde se vería reflejado el espectador: se vería mirándose.



Reflexiones finales

El primer planteamiento de mi proyecto para la Maestría en Producción Artística partía de la investigación sobre la construcción de la imagen de lo prehispánico en México como símbolo nacional y como parte de la identidad nacionalista desarrollada durante el siglo XX a través de la fotografía y las publicaciones como principales medios de difusión de las ideas entorno a lo prehispánico.

Al cuestionarme de dónde surgía mi interés por trabajar con las representaciones del mundo prehispánico, el proyecto se empezó a enfocar en mis experiencias de infancia alrededor de este tipo de objetos; en casa de mis abuelos había algunos vestigios prehispánicos de piedra y muchos tepalcates y cabecitas de barro. A partir de este giro, el proyecto se encaminó hacia las preguntas de cómo se han construido buena parte de mis intereses personales en los vestigios prehispánicos y cómo este interés, que si bien deriva de una construcción sociocultural más amplia, gira alrededor de mi memoria, mis recuerdos y la carga afectiva, más que cultural.

En cuanto a la producción artística, el proyecto originalmente proponía explorar el vínculo de los objetos con la memoria a través de su materialidad y forma, para reinsertarlos como abstracciones, y de esta manera hacer una colección de fantasmas, de vacíos, de las representaciones de objetos prehispánicos. También tenía un interés por entender cómo es que a partir de coleccionarlos se genera un valor añadido y a la vez se pierde su identidad individual.

Durante el proceso, mi interés por la abstracción formal y material de los objetos prehispánicos se fue encaminando hacia el valor y la formación de imágenes, entendidas como una construcción entre el objeto y la mente: ¿Cómo se construye una imagen, si no es a partir de la abstracción? Entendiendo la abstracción como una construcción intelectual, que depende de poder relacionar lo que vemos con lo que sabemos: el modo relacional del sujeto.

Formalmente, el proyecto partía de una manera de ver y enmarcar los objetos muy moderna y objetiva, buscando completitud y claridad. Después, mis ideas se fueron desenvolviendo hacia una mirada postmoderna, que no busca la representación clara, sino que se enfoca en el potencial alegórico de las imágenes. Esta mirada postmoderna se apoya formalmente en las estrategias de la modernidad, pero como una manera de revisitarlas ya no como una vanguardia, sino como un devenir estilístico que detona una tensión entre lo moderno y lo contemporáneo.

En este proceso, me he alejado de los materiales que planteaba en un principio: piedra, barro, madera y textiles, para acercarme a la materialidad misma de las imágenes fotográficas y de esta manera poder hacerla visible: el papel, los pixeles, los colores de las tintas, las transparencias del papel, etc.

Elementos como el fragmento, el reflejo, el desgaste, la pátina han sido utilizados en las exploraciones formales como medio para aludir a la memoria, y así, tornar la representación en presentación de objetos que funcionan como índices, más que como objetos autocontenidos.

Ese proyecto me ha ayudado a desarrollar un entendimiento más amplio de lo que puede ser un quehacer artístico y cómo es que la investigación estética y teórica se pueden encontrar y pueden permitir ampliar la comprensión de un tema desde la subjetivación, la microhistoria y los relatos e imágenes construidas personalmente: mis falsos ídolos.

Durante el proceso creativo mi producción artística se ha desarrollado tanto visual como reflexivamente. Explorando objetos e imágenes bidimensionales así como indagaciones intelectuales en igual medida, lo que derivó en ensayos y reflexiones visuales y escritas que se nutren mutuamente para ampliar las ideas que se puedan generar entre ellas.

A mi entender, lo más cercano a una obra es ahí: en el intermedio, en las conexiones posibles que se pueden establecer a partir de una presentación de las partes.

Quiero entender mi producción artística como un quehacer que intenta desdibujar los límites entre la teoría y la práctica y no como una habilidad manual o conceptual, estrictamente apegadas a las prácticas artísticas que ahora son aceptadas como tales, lo que me ha permitido llevar este proyecto a lugares no planteados inicialmente, explorando temas alrededor de la formación de imágenes, la construcción cultural y afectiva de los objetos y la construcción de la memoria, así como mi definición propia del quehacer artístico.

Desde esta perspectiva, los objetos o ensayos visuales que he trabajado tienen una complejidad sintáctica ya que no buscan ser unívocos, portar una narrativa o un concepto específico, sino presentar múltiples significados a partir de relaciones que encuentre en ellos cada observador.

Finalmente, me interesa entender, tomando prestadas las ideas de Deleuze y de Merleau-Ponty sobre *lo posible*[2] como una categoría estética, así como la idea que el arte más allá de contener ideas completas debe contener *matrices de ideas*[3].

2. Gilles Deleuze Felix Guattari (1991) *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama. pp.179

3. Maurice Merleau Ponty (1993) “Indirect Language and the Voices of Silence”, pp. 114

Referencias bibliográficas

Alloa, Emmanuel, ed. (2020) *Pensar la imagen*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.

Baudrillard, Jean (2019) *El sistema de los objetos*. México. Siglo veintiuno editores.

Benjamin, Walter (2008) “The Ruin”. Ensayo en: Benjamin, Walter, Jennings, Michael W., ed., *The Work of Art un the Age of Its Technological Reproductibility and Other Writings on Media*. Londres: Harvard University Press.

Brea, José Luis (1991) *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: TECNOS.

(2006) “Estética, Historia del Arte y Estudios Visuales”. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. No.3.

Crimp, Douglas (1979) “Pictures”.*October, Vol.* 8.

Deleuze, Gilles, Felix **Guattari** (1991) *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.

Didi-Huberman, Georges (2017) *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materialidad de las imágenes*. México: Cantamares.

Fédida, Pierre (2003) “L´ombre du reflet. L´émanation des ancêtres”. *La Part de l´oeil: la représentation et l´objet. Revue de pensée des arts plastiques*, No. 19.

Gruzinski, Serge (2019) *La guerra de las imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica.

Johnson, Galen A., ed., (1993) *The Merleau-Ponty **A**esthetic Reader*. Evanston: Northwestern University.

Kautz, Willy (2015) *Lo que no vemos lo que nos mira*. Puebla: Museo Amparo.

Lasch, Pedro (2010) *Black mirror/espejo negro*. Durham. Duke University Press.

Lucas, Gavin, Victor **Buchli** (2001) “Presencing absence”. Ensayo en: Lucas, Gavin, Victor Buchli, eds., *Archaeologies of the Contemporary Past*. Londres: Routledge.

Merlearu-Ponty, Maurice (1993) “Indirect Language and the Voices of Silence”. Ensayo en: Johnson, Galen A., ed., *The Merleau-Ponty Aesthetic Reader*. Evanston: Northwestern University.

Mitchell, WJT (1994) *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.

Owens, Craig (1980) “El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo”. *October*, Vol.12.

Purgar, Kresmir, ed. (2017) *W J T Mitchell´s Image Theory*. Londres: Routledge.

Rogoff, Irit (2010) “Practising Research: Singularizing Knowledge”. *maHKUzine. Journal of Artistic Research*, no. 9.