

ECUADOR **Debate**⁹⁹

Quito/Ecuador/Diciembre 2016

Etnografías: imágenes, materialidades y métodos

El eclipse de la revolución ciudadana
ante las elecciones de 2017

Conflictividad socio política:
Julio-Octubre 2016

El método Lombardi:
conceptualismo, dibujo y el oficio
de la antropología visual

Por una “iconología” de la memoria
y su aplicación al trabajo etnográfico

El “desborde popular” del arte en el
Perú

Etnografía en fragmentos:
escombros, ruinas y ausencias en el
valle de Armero

Entre el Amor y el Odio. Reflexiones
en torno al trabajo de campo con
soldados profesionales del Ejército
colombiano

Sobre la reforma agraria en
Ecuador, 1948-1973

La aleación inestable. Origen y
consolidación de un Estado
transformista Ecuador,
1920 – 1960

Por la chacra: migrando desde
Azú a Nueva York

ECUADOR **Debate**

CONSEJO EDITORIAL

José Sánchez-Parga (+), Alberto Acosta, José Laso Ribadeneira, Simón Espinosa, Diego Cornejo Menacho, Manuel Chiriboga(+), Fredy Rivera Vélez, Marco Romero.

Director: Francisco Rhon Dávila. Director Ejecutivo del CAAP
Primer Director: José Sánchez Parga. 1982-1991
Editor: Hernán Ibarra Crespo
Asistente General: Margarita Guachamín

REVISTA ESPECIALIZADA EN CIENCIAS SOCIALES

Publicación periódica que aparece tres veces al año. Los artículos y estudios impresos son canalizados a través de la Dirección y de los miembros del Consejo Editorial. Las opiniones, comentarios y análisis expresados en nuestras páginas son de exclusiva responsabilidad de quien los suscribe y no, necesariamente, de ECUADOR DEBATE.

© **ECUADOR DEBATE. CENTRO ANDINO DE ACCION POPULAR**

Se autoriza la reproducción total y parcial de nuestra información, siempre y cuando se cite expresamente como fuente a ECUADOR DEBATE.

SUSCRIPCIONES

Valor anual, tres números:

EXTERIOR: US\$, 51

ECUADOR: US\$, 21

EJEMPLAR SUELTO EXTERIOR: US\$, 17

EJEMPLAR SUELTO ECUADOR: US\$, 7

ECUADOR DEBATE

Apartado Aéreo 17-15-173B, Quito-Ecuador

Telf: 2522763 . Fax: (5932) 2568452

E-mail: caaporg.ec@uio.satnet.net

Redacción: Diego Martín de Utreras 733 y Selva Alegre, Quito.

PORTADA

Gisela Calderón/Magenta

ARMADO E IMPRESIÓN

Edwin Navarrete, Taller de Diseño Gráfico

ISSN: 2528-7761

ISBN número 99: 978-9942-963-33-8



ECUADOR DEBATE 99

Quito-Ecuador • Diciembre 2016

PRESENTACIÓN / 3

COYUNTURA

- El eclipse de la revolución ciudadana ante las elecciones de 2017 / 7-14
Hernán Ibarra
- Conflictividad socio política: Julio-Octubre 2016 / 15-18

TEMA CENTRAL

- El método Lombardi: conceptualismo, dibujo y el oficio de la antropología visual / 19-41
Xavier Andrade
- Por una “iconología” de la memoria y su aplicación al trabajo etnográfico / 43-58
María Fernanda Troya
- El “desborde popular” del arte en el Perú / 59-78
Mijail Mitrovic Pease
- Etnografía en fragmentos: escombros, ruinas y ausencias en el valle de Armero / 79-101
Lorenzo Granada
- Entre el Amor y el Odio. Reflexiones en torno al trabajo de campo con soldados profesionales del Ejército colombiano / 103-117
Mabel Carmona Lozano

DEBATE AGRARIO-RURAL

- Sobre la reforma agraria en Ecuador, 1948-1973 / 119-140
Germán Carrillo García

ANALISIS

- La aleación inestable.
Origen y consolidación de un Estado transformista / 141-169
Ecuador, 1920-1960
Pablo Ospina Peralta

- Por la chacra': migrando desde Azuay a Nueva York / 171-186
Alberto García Sánchez

RESEÑAS

- El paraíso en venta.
Desarrollo, etnicidad y ambientalismo en la frontera sur del Yasuní (Amazonia ecuatoriana) / 187-190
- Alternativas Virtuales vs. Cambios Reales.
Derechos de la Naturaleza, Buen Vivir, Economía Solidaria / 191-192
- Acumulación de activos: Una apuesta por la equidad / 193-194

Por una “iconología” de la memoria y su aplicación al trabajo etnográfico¹

María Fernanda Troya*

La relación entre memoria e imagen fotográfica se halla vinculada tanto a la historia del arte como a la antropología. La investigación acerca de archivos fotográficos de los pueblos shuar y kichwa de la amazonia ecuatoriana ha permitido confrontar experiencias visuales con la metodología visual de Aby Warburg. El mundo de las imágenes remite a la configuración de sentidos que revelan la complejidad de la memoria colectiva.

El *Bilderatlas* no fue para Warburg ni un simple “prontuario” ni un “resumen en imágenes” de su pensamiento: proponía más bien un aparato para poner el pensamiento de nuevo en movimiento, precisamente allí donde se había detenido la historia, precisamente allí donde faltaban aún las palabras. Fue la matriz de un deseo de reconfigurar la memoria, renunciando a fijar los recuerdos –las imágenes del pasado– en un relato ordenado, o algo peor, definitivo (Didi-Huberman, 2010: 20).

Este artículo discute la validez de una metodología visual heredada de Aby Warburg (1866-1929) para investigaciones etnográficas con archivos fotográficos. Después de una contextualización general de la obra de Warburg, expondremos dos experiencias de utilización del dispositivo de montaje que este autor desarrolló para su biblioteca y para el *Atlas Mnemosyne*, en el marco de un trabajo etnográfico sobre fotografías de archivo sobre pueblos indígenas amazónicos. Finalmente, ampliaremos la discusión hacia la posibilidad de una metodología que permita la utilización de dicho dispositivo en investigaciones

con archivos y etnografía, a través del análisis de la experiencia *fotográfica* particular puesta en obra a través de él, en un acercamiento a la vez antropológico y fenomenológico.

Aby Warburg es comúnmente conocido en el campo de la Historia del Arte como el fundador de la iconografía moderna. Warburg fue un especialista del Renacimiento italiano, y la mayoría de sus estudios versan sobre ese tema, sin embargo sus aportes metodológicos a la Historia del arte pueden aplicarse al estudio de épocas y geografías diversas. Esto se puede comprobar al analizar el *Atlas Mnemosyne*, obra que dejó inac-

1. Este artículo recoge algunas reflexiones metodológicas suscitadas durante su investigación doctoral con archivos fotográficos sobre los pueblos Shuar de Morona Santiago (en particular Gualaquiza, Méndez y Macas) y Kichwa de la provincia del Napo (en particular Archidona, Tena y Rukullakta), investigación que lleva a cabo desde 2010.

* Investigadora independiente. Se encuentra terminando su tesis doctoral en Antropología en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (EHESS). Trabaja sobre archivos visuales, etnografía y arte contemporáneo. También se ha desempeñado como docente y como curadora.

bada a su muerte y para el cual desarrolla un dispositivo fotográfico basado en el montaje de elementos para provocar comparaciones visuales que resulta, a la luz de nuestras propias reflexiones, de mucha actualidad. Es por ello que, como lo señalan varios autores, entre ellos Georges Didi-Huberman, Roland Recht, y Richard Woodfield, la obra de Warburg no puede reducirse a un aporte a la iconografía. Según Woodfield por ejemplo los seguidores de Warburg, sobre todo Panofsky, habrían simplificado su pensamiento para volverlo un «método» iconográfico y reducir su amplitud (circunscribiéndolo así dentro del ámbito de la Historia del Arte y cortando sus posibilidades por fuera de ella), en ello este autor coincide con la apreciación de Didi-Huberman, quien también critica la simplificación que habría realizado Panofsky del trabajo de Warburg (Didi-Huberman, 2002). Sin querer entrar en los detalles de esta discusión, nos interesa mencionarla debido a que lo que está en duda es la existencia o no de un «método warburgiano» y qué es lo que este implica, como también apunta Carlo Ginzburg (Ginzburg, 2010: 58). Para evaluar esta cuestión, varios autores se han dedicado a analizar la obra de Warburg directamente, sin pasar por el «filtro» panofskiano, por decirlo así. Como afirma Woodfield, la simplificación panofskiana habría implicado reducir el «método de Warburg» al estudio de la transformación de motivos artísticos a través de su relación con textos, coincidiendo así con la definición generalmente aceptada de *iconografía* (Woodfield, 2001: 263). Si bien en los escritos de Warburg éste hace uso de análisis iconográficos comparativos, éstos habrían servido para fines meramente didácticos, siendo el interés del autor

no tanto el estudio de los motivos artísticos sino la interacción de formas y contenidos en su colisión con la tradición (Gombrich, 1970: 312-313). Warburg se refería en efecto a sus estudios como relativos a una *Kulturwissenschaft*, una *historia cultural de las imágenes* más que una historia del arte, una *ciencia del arte* abierta a lo simbólico, que, como nos recuerda Didi-Huberman, para Warburg significaba lo «cultural» (Didi-Huberman, 2002: 44).

Según Gombrich, lo interesante del pensamiento de Warburg se dio en relación a esta «ciencia de la cultura» para la cual, era necesario que el autor analice con el mismo interés diversas producciones simbólicas de un momento dado, pues cada una de ellas podía ser igualmente reveladora sobre una civilización dada (por ejemplo, una estructura temporal erigida para un ritual podía tener, en ese sentido, igual valor que una catedral). En este sentido, continúa Gombrich, la «ciencia de la cultura» warburgiana debía partir del valor *simbólico* de cada reliquia del pasado, y estar en relación íntima con la psicología y la antropología (Gombrich, 2001: p 41; sobre el valor de *síntoma* ver Didi-Huberman, 2002: 273-390). De esto último se desprende que los objetos e imágenes estudiados por Warburg no estaban para el revestidos de un valor meramente «artístico», y que para su estudio se debían movilizar diversas teorías capaces de dar cuenta del valor que dichos objetos tenían, con respecto a cuestiones tan amplias como las creencias y prácticas rituales de quienes fueron contemporáneos de dichos objetos. En este sentido, y siguiendo a Hans Belting (2004), si existe un «método Warburg», este solamente puede ser un método *antropológico*, puesto que implica analizar el

arte a través de las imágenes mentales existentes “detrás” del objeto, no solamente el objeto en sí, sin perder de vista su singularidad material (Gombrich, 2001; Belting, 2004; Ginzburg, 2010). La Historia del Arte entonces fue simplemente una fuente histórica más para Warburg, y no una disciplina en sí misma (Woodfield, 2001: 270). Los aportes de Warburg y sus seguidores (en el Instituto Warburg de Londres, originalmente *Biblioteca Warburg*), a la historia del arte renacentista son indudables. Sin embargo, como plantea Carlo Ginzburg, para la lectura actual de Warburg es necesario cuestionarnos sobre lo que el italiano denomina un *problema de método*, “método” que ha sido interpretado y utilizado de modo muy diverso por los sucesores de Warburg. En una evaluación sobre las diversas “soluciones” que frente a este problema propusieron algunos de ellos (en particular, en este caso, E. Gombrich), Ginzburg menciona justamente la voluntad de Warburg por alcanzar la comprensión de una “situación histórica particular” y las dificultades que sus sucesores habrían tenido para lograrlo (2010: 88-89), sobre todo con respecto al uso de testimonios icónicos como fuentes históricas (2010: 58-59). Ginzburg analiza cómo tanto Fritz Saxl, como el mismo Gombrich tratan, cada uno a su manera y en su momento, de seguir la “escuela” de Warburg con éxito relativo en cuanto a la fidelidad hacia un programa que es siempre más vasto y complejo. En el fondo, el problema del “método” al que alude Ginzburg se resume a la cuestión del estilo en las artes figurativas y en contraposición a una suerte de desgaste de los análisis iconográficos tradicionales (2010: 142).

Según Georges Didi-Huberman, otra manera de analizar la obra de Warburg

es ligarla no tanto ya a la disciplina de la que sus sucesores se reclaman, la Historia del Arte, sino a una reflexión antropológica. Y aquí cabe resaltar el interés del propio Warburg por salir de la esfera de la historia del arte no solamente a través de su estudio sobre astrología o adivinación antigua sino también de su interés por rituales de pueblos indígenas revelado durante su viaje a Estados Unidos en 1895-1896, en el que presencié varios rituales Pueblo y del que surgió su conferencia titulada “El ritual de la serpiente” (Warburg, 1939). Si optamos por mirar las imágenes desde un punto de vista antropológico (a la manera del mismo Didi-Huberman o de Hans Belting por ejemplo), se pueden desplazar los problemas fundamentales que ellas presentan hacia otros campos. La antropología entonces “desplaza” y “desfamiliariza” la Historia del arte (Didi-Huberman, 2002: 46). Para Warburg, nos recuerda Didi-Huberman, la imagen constituía un “fenómeno antropológico total”, suerte de condensación de lo que es una cultura en un momento dado (2002: 48). De esta manera se puede *deslizar* desde una historia del arte a una “ciencia” de la cultura (2002: 49).

Como corolario, queremos anotar que el interés actual por el trabajo de Warburg, fuera ya del campo de la historia del arte, es visible por ejemplo en los muchos seminarios y congresos que sobre su obra se han dado en los últimos años. Como un ejemplo de ello tenemos el congreso “Historia del Arte y Antropología” que tuvo lugar en junio de 2007 en el Museo Quai Branly de París. Recordemos que las colecciones de este museo heredaron las que sobre los continentes americano, africano, asiático y oceánico existían en el Museo del Hombre, heredero éste a su vez del Mu-

seo de Etnografía del Trocadero. No nos detendremos aquí sobre la metamorfosis de estas instituciones y de su “objeto”, tema por demás pertinente pero que cae fuera de nuestro alcance.² El Quai Branly, que acaba de ser rebautizado “Museo Quai Branly-Jacques Chirac”, en honor de su fundador, el ex-presidente Jacques Chirac, se definió desde su creación en 2006 como un museo de “artes primeras” (*arts premiers*), términos y noción que se han prestado para más de un debate (Price, 2012; De l’Estoile, 2010). El coloquio al que hacemos referencia se proponía analizar los diálogos entre la historia del arte y la antropología y convocó a varios académicos interesados en el tema. Como resultado se publicó un libro, cuyo título *Cannibalismes disciplinaires. Quand l’histoire de l’art et l’anthropologie se rencontrent*³ es muy revelador. En este libro tres de los veinte y cinco artículos tratan directamente de la obra de Warburg y otros tantos le citan. Esto nos puede dar una idea del interés general que el campo de la historia del arte despierta en el campo antropológico, y viceversa, además del interés que este autor en particular despierta en el campo de la antropología.

Una biblioteca y un atlas

A pesar de las opiniones y maneras de reclamarse herederos de Warburg de unos y otros, un rasgo que une a la mayoría de autores que analizan su obra es la importancia que en ella tiene tanto la Biblioteca Warburg (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*) como el Atlas *Mnemosyne* (*Bilderatlas Mnemosyne*). Así, Roland Recht, autor

de la introducción a la primera edición integral en francés de la obra inacabada de Warburg —el *Atlas Mnemosyne*—, analiza éste en relación con la biblioteca que Warburg conforma desde 1886 en Hamburgo a la que bautizaría justamente como la biblioteca de la “ciencia de la cultura” y sobre cuyo frontispicio grabaría el término griego *mnemosyne*.⁴ En efecto, la preocupación principal de Warburg a lo largo de su vida fue la del estudio de la relación existente entre las imágenes materiales (obras de arte, pero no solamente) y la memoria. Las imágenes serían comprendidas, dice Recht, como partes de un conjunto vasto que Warburg denomina “memoria social” y que puede asemejarse a lo que M. Halbwachs denomina memoria colectiva (Recht, 2012; Halbwachs, 1997). El problema de la memoria aparentemente se fue volviendo cada vez más importante para Warburg, y su estudio sobre las imágenes antiguas lleva la marca de una voluntad de ligar las diversas épocas a través del examen de las imágenes que produjeron (Recht, 2012: 13). En ese sentido a Warburg le interesa aquello que no es la imagen pero que ésta vuelve accesible, dice Recht, es decir la vida de los hombres de una época determinada, sus pasiones, deseos, miedos y modos de pensar (2012: 13). Volvemos, como vemos, al campo antropológico.

Bajo la noción de “espacialización de la memoria” que tomamos prestada de Recht, analizaremos ahora brevemente cómo el pensamiento de Warburg fue puesto en obra tanto en la biblioteca como en el *Atlas Mnemosyne*. La relación de la obra de Warburg con la me-

2. Un acercamiento a la transformación de dichas instituciones puede encontrarse en Troya, 2012.

3. Ver Dufirène y Taylor, 2010. «Canibalismos disciplinarios. Cuando la historia del arte y la antropología se encuentran».

4. Del griego antiguo. *Mnemosyne* era una figura mitológica, la diosa de la memoria, madre de las musas.

moria es fundamental, como evocamos ya, sin embargo aquí nos concentraremos en uno de los aspectos en los que esta relación se hace visible. Tanto en la disposición espacial de los libros en su biblioteca, como en la disposición espacial de cada fotografía del *Atlas*, Warburg pone en marcha una forma de exposición particular, una forma que siendo *rigurosa*, no es por ello *esquemática*, una forma capaz de respetar todas las singularidades, afirma Didi-Huberman (2002: 451). Surge entonces el dispositivo de montaje al que aludimos en la introducción a este artículo y que se ha vuelto tal vez lo más conocido del trabajo del Warburg durante los últimos años. Lo que nació como una ayuda-memoria para el trabajo comparativo que Warburg llevaba a cabo para sus estudios sobre la supervivencia de creencias paganas en el arte renacentista particularmente, se convierte, a partir de 1924, en un proyecto en sí mismo, por medio del cual Warburg esperaba poner en marcha un “pensamiento por imágenes” (Didi-Huberman, 2002: 452). Esto ya era visible de algún modo en la organización de las secciones de su biblioteca que obedecían al principio de la “buena vecindad” como el mismo Warburg lo llamaría (Recht, 2012: 14). La idea subyacente era que a medida que el lector se desplazara por la biblioteca encontrara un libro y descubriera próximo a él justamente otra obra que podría interesarle, gracias a la “vecindad” creada por las clasificaciones propuestas por Warburg (Recht, 2012: 14). De este modo por ejemplo, la historia de las ciencias ocupa el espacio intermedio que liga la religión y la filosofía. En un segundo momento, Warburg hace construir un nuevo edificio para albergar su biblioteca, y allí establece una organi-

zación por pisos cuyos temas generales seguían un orden, de abajo hacia arriba: “imagen”, “orientación”, “palabra”, y “acción”. Estos grandes ejes fueron y son aún respetados en la organización de la actual biblioteca, aun cuando por momentos algunos cambiaron de orden (fueron movidos de un piso a otro) (Recht, 2012: 14-15). Según Recht la ley de la “buena vecindad” explica también las ideas que están detrás del ordenamiento de las planchas del *Atlas Mnemosyne*, del que trataremos a continuación.

La relación entre la biblioteca y el *Atlas* es tanto más importante cuanto es en el espacio de la biblioteca que se empezó a utilizar el dispositivo de montaje creado por Warburg, con la ayuda de Fritz Saxl, que comprendió inicialmente cartones pintados de negro sobre los que el autor pegaba fotografías a blanco y negro extraídas de su colección de imágenes (reproducciones fotográficas de pinturas, esculturas, grabados, miniaturas, ornamentos, motivos astrológicos, etcétera). En un segundo momento el dispositivo definitivo comprendía grandes marcos con tela negra templada, sobre los que Warburg ordenaba las fotografías en grupos gracias a pequeñas pinzas (Didi-Huberman, 2002: 452-454). Como nos recuerda Didi-Huberman, se debe siempre tener en mente que antes que nada se trata de un dispositivo fotográfico (2002: 452) en el que se trataba de crear un “cuadro” en el sentido pictórico del término (2002: 454) a partir de fotografías organizadas de diversas maneras, como series cuyas posibilidades combinatorias son potencialmente infinitas. Además este dispositivo permitía a su vez realizar fotografías de cada una de las combinaciones realizadas, antes de mover las imágenes que formaban parte de ellas, y poder

volver a utilizarlas en otras combinaciones. Es por esta razón que podemos pensar en este dispositivo como relativo al montaje cinematográfico y al montaje fotográfico *fuera del marco*, como lo hemos propuesto en otra ocasión.⁵ La relación del dispositivo con el montaje cinematográfico y el rol del fondo negro como “intervalo” fue analizada por ejemplo por Philippe-Alain Michaud en su libro *Aby Warburg et l’image en mouvement* (1998). El carácter *inacabable* e infinitamente modificable del dispositivo warburgiano de exposición es, por su parte, analizado magistralmente por G. Didi-Huberman en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2002).

En muchos casos, las planchas de *Mnemosyne* fueron inicialmente concebidas como parte de conferencias públicas que se llevaban a cabo en el espacio oval de su biblioteca. Según Didi-Huberman, para Warburg era muy doloroso tener que reducir la multiplicidad de imágenes para escoger unas pocas para mostrar, por ello el *Atlas*: éste, a diferencia de las planchas que utilizaba durante una conferencia, permitían *exponer todo el archivo: desplegar, por decirlo así, la profundidad estratificada de los expedientes* (2002: 457). El archivo al que Didi-Huberman hace referencia aquí es evidentemente la fototeca que Warburg fue constituyendo a la par que su biblioteca. Según Recht, la fototeca contaba alrededor de 25.000 imágenes al momento de su traslado a Londres, en 1933 (Recht, 2012: 13). En este sentido podemos entonces pensar en este dispositivo como un medio de despliegue

espacial de un archivo visual para poder mirar cada elemento simultáneamente.

“Abrir” el archivo

Es este punto en particular el que nos interesa desarrollar en el resto de nuestro artículo. Al llevar a cabo una investigación sobre archivos fotográficos de misiones etnográficas y católicas de inicios del siglo XX en el oriente ecuatoriano,⁶ nos vimos confrontados, como tantos otros investigadores, a la necesidad de “desplegar” los elementos singulares que conformaban dichos archivos para poder compararlos visualmente. El recurso a programas avanzados de computación y organización de documentos es interesante, evidentemente, pero no permite (todavía) un despliegue simultáneo de muchas imágenes. En este sentido un despliegue físico, espacial, de la imagen --necesariamente-- *material*, se nos presentó como una exigencia. En una primera instancia decidimos entonces buscar lugares suficientemente amplios para poder organizar en ellos cientos de imágenes impresas en formato pequeño (reproducciones realizadas durante nuestra investigación de fotografías de archivos de Francia, Italia, Finlandia y Estados Unidos). El problema al que tratamos de dar solución de esta manera fue el de la extensión del “corpus” o de los “corpus” fotográficos y la imposibilidad de mirar todas las fotografías al mismo tiempo, para así poder encontrar semejanzas o “indicios” para decirlo con Ginzburg (2010a), que nos pudieran ayudar en la localización y en la datación de imágenes que en su mayor parte carecían de dicha información. Nuestra necesidad era entonces

5. Para distinguirlo del *fotomontaje*. Ver Troya, 2008.

6. Investigación que realizamos en el marco de nuestra tesis doctoral, desde 2010.



Fig. 1, Project Room, Arte Actual, Quito, 2013.
Foto: Arte Actual



Fig. 2, "La Manufacture des idées", Chasselas, Francia, 2014
Foto M. F. Troya.

doble: por un lado requeríamos de un dispositivo que nos permitiera comparar visualmente las imágenes entre sí para encontrar semejanzas entre personas y lugares y así usar la imagen como fuente historiográfica y *quasi* biográfica. En segundo lugar, confiábamos en que este dispositivo nos permitiera también encontrar ciertos "motivos" iconográficos propios de lo que llamamos, a falta de mejor nombre, la "fotografía misionera".

Decidimos entonces realizar un par de experiencias en las que nos apropiamos de modo muy abierto del dispositivo de exposición utilizado por Warburg. La primera tuvo lugar en el Project Room de Arte Actual de FLACSO-Ecuador y la segunda en un festival denominado "La Manufacture des Idées" en un pequeño pueblo del departamento de Saona y Loira en Francia (Chasselas). Para ambos casos decidimos utilizar una larga mesa recubierta de tela negra para desplegar las fotografías de archivos y utilizar las paredes para crear combinaciones con

las imágenes de las mesas. En la fig. 1 podemos mirar justamente a una persona que en respuesta a nuestro planteamiento realiza un montaje de fotografías en la pared del fondo, esta foto proviene de la actividad realizada en el Project Room de Arte Actual en 2013. En la fig. 2 tenemos una fotografía que registró la actividad realizada en Francia, en 2014. En ambos casos las experiencias propuestas fueron acogidas en los espacios mencionados como propuestas experimentales ligadas al formato de "taller" y abiertas al público en general, y en nuestro planteamiento decidimos dejar en suspenso, por decirlo así, una posible valoración estética de las imágenes.

La materialidad de las imágenes permitió a nuestros interlocutores manipularlas físicamente, crear combinaciones propias, o simplemente mirarlas detenidamente y acercarlas a sus ojos. El ejercicio propuesto era simple: crear una combinación basada sea en semejanzas visuales o temáticas, sea en nociones o



Fig. 3, Project Room, Arte Actual, Quito, 2013. Combinación y foto de la autora.

propuestas personales. Además de permitirnos un trabajo historiográfico e iconográfico propio como investigadores, y principalmente el análisis de las fotografías a la luz de los textos y meta-textos que las rodeaban, este dispositivo nos permitió de este modo un trabajo en el que nuestros interlocutores produjeron sus propias lecturas del archivo "develando" así historias escondidas y pistas de interpretación que no habríamos evocado de no ser por ellos.

Al decidir tomar prestado de Warburg su dispositivo de exposición, nos dimos cuenta también de que éste podía ser utilizado para abrir la experiencia y proyectar otras miradas, además de la nuestra, sobre el archivo. La incorporación de un componente etnográfico en nuestra investigación, en el que

este dispositivo pudiera servir para que algunos interlocutores (aunque fueran éstos desconocidos hasta ese momento para nosotros) emitieran sus propias interpretaciones sobre el archivo nos pareció entonces necesaria. El registro de dichas interpretaciones se dio gracias al intercambio oral, pero también gracias a la opción de añadir "leyendas" o textos a las combinaciones realizadas. A pesar de que estas experiencias fueron muy puntuales, estas interpretaciones nos sirvieron en tanto reveladoras de supervivencias de imaginarios exóticos o relativos al catolicismo, siendo su utilidad etnográfica la de informarnos sobre el significado y valor que las imágenes de nuestro corpus sugerían a nuestros interlocutores no indígenas.

Siendo nuestro objeto de estudio para el caso la relación entre imagen y memoria, el uso de la "matriz visual"



Fig. 4. "La Manufacture des idées", Chasselas, Francia, 2014. "La rencontre" (El encuentro). Combinación de un interlocutor. Foto M. F. Troya.

(Didi-Huberman, 2002: 464) de Warburg respondió también a dicho objeto, alineado con las preocupaciones del historiador alemán. El mismo había expresado la voluntad de realizar un Atlas que funcionaría como elemento fundacional de una "nueva teoría de la función memorial de las imágenes en el hombre" (citado en Didi-Huberman, 2002: 461). Guardándonos de comparar nuestro trabajo en el de Warburg, estas experiencias de "archivo abierto" nos demostraron hasta qué punto el dispositivo warburgiano de exposición no es sólo una manera de exponer elementos sino un medio para pensar las relaciones entre ellos y con la memoria. Por una parte la experiencia de la memoria de por sí plantea un ir y venir entre el exterior (imagen material o *imagen-objeto* percibido por los sentidos) y el interior

(transformación de esa imagen material en una imagen mental correspondiente). Se trata, como dice Hans Belting, de un proceso *medial* en el que el cuerpo actúa como medio entre el objeto o imagen física percibida por los sentidos y el recuerdo o imagen-recuerdo en la rememoración (Belting, 2004). La memoria en este sentido, fue puesta a prueba a través de las actividades realizadas en Arte Actual y en Chasselas en más de una manera. En el marco de este artículo circunscribiremos nuestra reflexión a la relación existente entre memoria e imagen fotográfica.

Nos propusimos entonces analizar lo particular de la experiencia del *mirar fotográfico* que la exposición de las imágenes de archivos etnográficos con los que trabajamos suscitó. Para este ejercicio, puramente empírico, nos ayudamos sin embargo de las teorías sobre la memoria y la percepción de Henri Bergson (1939), Maurice Halbwachs (1997) y Maurice Merleau-Ponty (1945), y sobre el acercamiento antropológico a la imagen y la memoria propuesto por Hans Belting (2004). En resumen, en la base de dicha experiencia tenemos, como en toda operación de percepción, una primera operación que podemos denominar de "reconocimiento" en la que actúa nuestra *memoria visual* --entendida ésta como la capacidad de ver y reconocer lo que vemos como parte del mundo físico que nos rodea--. Una vez dado este reconocimiento (que en la fotografía, así como en otros medios, depende del carácter *icónico* de la imagen), el espectador común evaluará la imagen en función de su carácter *indicial*, lo que le llevará muy probablemente a

pensar que lo que en ella "reconoce" realmente ocurrió (función representativa y función testimonial de la imagen combinadas). En cuanto a la "función memorial", como diría Warburg, las imágenes expuestas en Arte Actual y en Chasselas permitieron, al ser percibidas, poner en movimiento la memoria a un segundo nivel, por decirlo así, cuando al verse confrontados al archivo expuesto de esta manera, nuestros interlocutores debieron encontrar *sentido* a lo que veían. Cabe preguntarse en este punto ¿qué es lo que diferencia el mirar una fotografía del mirar "el mundo" que nos rodea? Frente a la memoria, ambas experiencias producen *imágenes mentales* que nuestra memoria podrá convocar posteriormente de ser necesario (Belting, 2004). Lo particular sin embargo del mirar "fotográfico" es que en éste el objeto visto es en sí mismo *ya imagen*, y lo más probable es que nuestra memoria convoque para su interpretación otras imágenes provenientes de *imágenes-objeto* vistas con anterioridad. Para explicarnos vamos a tomar un ejemplo: al ver un álbum de familia podríamos encontrar una foto de cuando cumplimos dos años, a pesar de no recordar la situación en la que fue tomada, la foto al ser vista deberá ser *encarnada* en el cuerpo creando una imagen mental correspondiente. Si miramos luego de un tiempo otra imagen de nosotros mismos a la misma edad, es probable que nuestra memoria convoque la imagen de la fotografía anteriormente vista para ayudarse en la operación del reconocimiento, en una primera instancia, y en la tarea del *sentido*, o lo que podríamos llamar la operación simbólica (encon-

trar y otorgar sentido a lo que vemos) en una segunda instancia. Imágenes provenientes de la experiencia vivida a los dos años probablemente no serán recordadas de modo tan vívido como la imagen fotográfica de nuestro segundo cumpleaños.

De este modo vemos dibujarse una teoría de la memoria en la que diversas imágenes (recuerdos, testimonios, pero también representaciones visuales y verbales) se superponen sin poder distinguirse. Y vemos cómo esto nos acerca de la idea de una percepción colectiva a través de la noción de una *reserva icónica común* (Belting, 2004), o lo que podemos denominar un *imaginario icónico* que no está lejos del museo imaginario de Malraux (1996). Según Belting: "Una metamorfosis ocurre cuando las imágenes vistas se convierten en imágenes recordadas, y encuentran desde entonces un nuevo lugar en nuestra reserva icónica personal" (2004: 32. trad. nuestra). Situamos nuestra reflexión justamente allí: en la relación existente entre la experiencia de la memoria en tanto *archivo visual* del cuerpo, y el recuerdo. Belting define todo recuerdo como una *producción icónica endógena* (2004, 21). En otras palabras, el recuerdo es una imagen que se *produce al interior* del cuerpo, a partir de una imagen percibida, y se asemeja a las imágenes de la recordación. Por otra parte, la *experiencia icónica* implica el hecho de que, de entre las imágenes que podemos ver, distinguimos algunas por su *iconicidad*, es decir por el hecho de ser imágenes-objeto, se relacionan con cosas existentes *efectivamente* en el mundo, como diría Ricoeur (1985).⁷

7. Paul Ricoeur trabaja la idea de una *historia efectiva* para oponerla a aquella de una historia *vivida*, distinción que para él es semejante a aquella existente entre tiempo *cósmico* y tiempo fenomenológico y fuente a su vez de la aporía inalcan-

Finalmente, la *reserva icónica común* de la que habla Belting sería una reserva de recuerdos de imágenes icónicas que hemos visto con anterioridad, que además han sido también vistas por otros miembros de la comunidad.

En este artículo tratamos, en resumen, de proponer una manera de abordar un corpus de imágenes en tanto objetos cultural e históricamente determinados, y, al mismo tiempo, de interrogar los procesos de percepción y cognición a partir de los cuales dichos objetos pueden ser evaluados en contextos cambiantes. Ahora bien, en el caso de las actividades de “apertura del archivo” anteriormente mencionadas, pudimos darnos cuenta de que la posibilidad de *poner a trabajar* el archivo, en el sentido de abordarlo como un espacio de creación posible, implica también un trabajo similar al descrito con respecto a la percepción, reconocimiento y recuerdo de una imagen fotográfica. Tanto para mirar una sola imagen fotográfica, como para mirar una multiplicidad de imágenes, es indispensable una comparación *visual* que conlleva a un reconocimiento *diferencial* entre aspectos vistos y aspectos recordados (Barthes, 1980). Dicho de otro modo, el poner en relación varias fotografías entre sí no es un acto que reposa meramente en la percepción instantánea de las imágenes. Como todo acto de percepción es de por sí ya un acto de memoria (Bergson, 1939), la percepción *simultánea* de varias imágenes, fotográficas en este caso, puso a trabajar la memoria de modo que las combinaciones posibles y *efectivas* realizadas por nosotros y por nuestros in-

terlocutores pudieron revelar también ciertos patrones memoriales que serían los responsables de llevarnos de una imagen a otra (sean estas imágenes materiales o mentales, textuales o visuales, etcétera) y que guiaron las selecciones que pudo realizar cada persona que participó en este ejercicio.

Por otra parte, el proceso de interiorización de la imagen es descrito por Hans Belting en términos de *intermediación* (Belting, 2004), y tal vez lo más interesante del análisis de este autor sea justamente el hecho de tomar el cuerpo como medio y en última instancia *lugar* de la imagen. Hemos ya descrito brevemente el proceso que va de la imagen-objeto a la imagen mental, proceso al que nos referimos también como *encarnación de la imagen* (Didi-Huberman, 1985). Para Belting sin embargo, la cosa no acaba allí puesto que para este autor la cuestión no reside en la diferencia entre imagen material e imagen mental sino más bien en la interacción entre “lo que vemos, lo que nos imaginamos y lo que recordamos” (Belting, 2004: 8, trad. nuestra). Y esto es justamente lo que sucedió durante nuestras experiencias de apertura del archivo. Con respecto a esto, podemos mencionar los estudios de Jonathan Crary sobre el observador moderno y la noción de una percepción históricamente determinada propia a la modernidad al capitalismo industrial. En ella, es indudable, juega un rol fundamental la fotografía, como medio de masas cuya recepción depende de una suerte de adiestramiento perceptivo (Crary, 1994).

zable que hace que el individuo no sea capaz de percibir el tiempo sino desde su consciencia, aún cuando *piensa* en él como perteneciente al tiempo cósmico, por lo tanto exterior a sí mismo. Para resolver dicha aporía, Ricoeur postula su *hermenéutica de la consciencia histórica*. Ver Ricoeur, 1985.

Sin embargo, desde el punto de vista etnográfico, nada de aquello podría ser analizado si no existiera también el proceso inverso, el de exteriorización de la imagen. Cuando recordamos algo surge una imagen mental que requiere de una nueva transformación *medial* para poder ser conocida por otros y compartida. Es por ello que en la mayoría de pueblos el "contar" los recuerdos es fundamental para la reproducción social y simbólica. Con la aparición de la fotografía se habría resuelto aparentemente esta necesidad, ya que la sociedad vio en ella el medio más idóneo para el registro de los "recuerdos". Nada más alejado de la verdad, puesto que el recuerdo sigue existiendo como representación mental de lo vivido, y la imagen fotográfica, a pesar de su función testimonial, no es, como dice Barthes, *rememorativa* (al mirarla no viene a nuestra mente el recuerdo de la experiencia vivida) sino más bien *violenta* (en el sentido de que se impone, y se *sobrepone* a la imagen de lo vivido) (Barthes, 1980). ¿Qué es entonces lo particular de la experiencia del mirar "fotográfico"?: nada de *proustiano*, nada de rememoración, sino más bien imposición, violencia y frustración... diría Barthes (1980: 129).

Incluso, en el proceso de exteriorización la imagen mental *visual* (y aquí más que nunca es pertinente la distinción entre lo *visual* y lo *visible*), el recuerdo de una imagen-objeto ya visto anteriormente se transforma a menudo en una imagen *textual* que es compar-

tada por medio del lenguaje escrito u oral. Llegamos así a la experiencia de interlocución particular que se dio durante los momentos de exposición del archivo en Arte Actual y en Chasselas.⁸ Pudimos entonces obtener información interesante con respecto a los *sentidos* que nuestros interlocutores podían dar a ciertas fotografías individuales, o a un grupo específico de fotografías. Las *combinaciones* que se realizaron fueron guiadas tanto por criterios meramente formales y compositivos (imágenes cuya composición es similar, o en cuyos elementos se repiten por ejemplo ciertas formas), como por criterios temáticos (imágenes sobre madres, sobre niños, paisajes, etcétera), como por criterios relativos a ciertos imaginarios sobre lo exótico y sobre la vida misionera. Todas ellas compartidas a través de la exteriorización por *intermedio* del lenguaje.

El uso de este dispositivo implicó entonces una situación particular de interlocución en la que los participantes intervinieron en conocimiento de causa, fueron llamados a movilizar una cierta capacidad creativa (para poner en relación elementos a veces heterogéneos) y respondieron a dicho llamado a partir de su propia situación y agencia. En todo caso cualquier interlocución o interacción suscitada durante estas experiencias no deja de tener una relación con la *memoria colectiva*: primero la imagen puede relacionarse con un imaginario común, con una *reserva icónica colectiva*, segundo, el recuerdo es compartido

8. El archivo con el que trabajamos está compuesto por cientos de imágenes fotográficas pertenecientes a cinco corpus diferentes (cada corpus está dado por el hecho de proceder de un archivo particular : Archivo Centrale Giuseppino, Roma ; Archivo Salesiano Centrale, Roma ; National Anthropological Archives, Smithsonian Institution, Washington ; National Board of Antiquities, Helsinki ; y un archivo personal de tarjetas postales misioneras. De todas las imágenes existentes en cada archivo escogimos de preferencia aquellas en las que aparecen personas indígenas, miembros de las comunidades mencionadas con anterioridad. Además, en los casos de las misiones católicas, cuyo archivo se sigue constituyendo hasta la actualidad pues todavía están activas, escogimos las imágenes más antiguas, por formato, tipo y soporte.

mediante el lenguaje, y sin el lenguaje (cualquier tipo de lenguaje) no hay interlocución posible.

Por una iconología de la imagen y la memoria

No importa si el artista conoció o no la leyenda de forma precisa. Fue sensible a la cuestión esencial, que la demostración antigua de dolor frente a la muerte de una persona estaba luchando por encontrar una expresión allí en este sarcófago pagano, y que esa expresión en su forma gestual significó una ganancia inestimable para el vocabulario gestual de la humanidad (Warburg, 2001 : 20, trad. nuestra).

En resumen, podríamos decir que el programa de Warburg implicaba una reflexión sobre los elementos que el creador de imágenes del pasado incluyó consciente o inconscientemente en su obra y que no sólo la marcaba como propia de su época, sino que la ligaba también a épocas anteriores. En el caso de las fotografías de archivos etnográficos el dispositivo de *mostración* warburgiano devela más bien aspectos que surgen en la interpretación o recepción de la imagen, ligados a una percepción propia de la época, y a unos imaginarios visuales también propios de la época... en este sentido ligados a una memoria común o colectiva. Ninguna de las reflexiones que surgieron durante nuestras experiencias pueden aplicarse al uso que Warburg le daba a su dispositivo pues en el la mayoría de imágenes eran reproducciones de obras de arte o antigüedades. En nuestro caso, al ser fotografías de carácter documental, el peso de su función testimonial se impone así como la relación entre ellas y la memoria individual de las personas y colectiva de los pueblos representados. Más aún,

al ser fotografías de carácter etnográfico, en su interpretación intervienen una serie de imágenes estereotipadas (textuales y visuales).

Cabe recordar que el trabajo de Warburg rebasa en mucho no solamente la simplificación que de él habría hecho sus propios sucesores, como vimos al inicio, sino también una suerte de reducción a la que se ve sometida su obra en los últimos años en los que proliferan estudios basados en el dispositivo al que hacemos alusión aquí, pero descontextualizado de los temas y nociones que Warburg estudió y acuñó, y que tienen justamente que ver con la «función memorial de las imágenes». Si tanto la biblioteca Warburg como el Atlas *Mnemosyne* responden a una voluntad de “espacialización la memoria” (Recht, 2012), ambos fueron concebidos como espacios en los que Warburg también consideraba la inclusión de textos y explicaciones. Como nos lo recuerda Didi-Huberman, el proyecto del Atlas *Mnemosyne*, por ejemplo, debía comportar dos mil imágenes (el doble de lo que efectivamente logró realizar Warburg antes de su súbita muerte en 1929), además de que debía ir acompañado de dos volúmenes de comentarios escritos (Didi-Huberman, 2002: 464). Es importante entonces tomar en cuenta que este dispositivo que en apariencia es “puramente visual”, no puede reemplazar el análisis comparativo texto-imagen que forma la base de lo que Mitchell define como “iconología” (Mitchell, 1986), término que por otra parte el mismo Warburg utilizó por momentos para definir su programa (Ginzburg, 2010: 66; Gombrich, 1970: 312-313).

Dicho “programa”, si tal cosa hubo alguna vez en Warburg, no era otra cosa que un “pensamiento por imágenes”,

como diría Didi-Huberman (2002). Y tal vez el mejor ejemplo de esto sea el propio Atlas *Mnemosyne*:

Forma visual del saber o forma docta del ver, el atlas trastoca todos esos marcos de inteligibilidad. Introduce una impureza fundamental –pero también una exuberancia, una notable fecundidad (...). Contra toda pureza epistémica, el atlas introduce en el saber la dimensión de lo sensible, lo diverso, el carácter lacunar de cada imagen. Contra toda pureza estética, introduce lo múltiple, lo diverso, la hibridez de todo montaje. (Didi-Huberman, 2010 : 15).

En la experiencia de apertura de los archivos a la que aludimos anteriormente, y frente a la necesidad de encontrar *sentidos* a las fotografías y sobre todo de encontrar *relaciones* entre ellas, interviene la capacidad de *imaginación* de cada uno de los que participamos. Imaginación en el sentido de “puesta en imágenes”, o como dice Didi-Huberman, la capacidad de pensar en “correspondencias y analogías”, un *pensamiento de las relaciones* sólo posible gracias al montaje de varios elementos yuxtapuestos espacialmente (2010: 16).

Según Teresa Castro, los *atlas fotográficos* se habrían convertido en un mecanismo de pensamiento común tanto a la antropología como a la historia del arte (2010), siendo su origen la disciplina geográfica. En un análisis del parentesco que podría existir entre diversos atlas fotográficos producidos en los albores de ambas disciplinas (finales del siglo XIX) y en los primeros pasos hacia su institucionalización (comienzos del XX), Castro analiza cómo el atlas en tanto dispositivo visual permite el pasaje entre lo particular y lo general, y viceversa. Es resultante de un pensamiento por *découpage* pues separa un espacio

puntual del continuum espacio-temporal (Castro, 2010: 233-235). Siguiendo a Daston y Galison (1992), el atlas constituye un dispositivo autónomo, más aún, una tecnología *intelectual* particular de mucha importancia en el campo de la ciencia durante el siglo XIX y ello en gran parte debido a la inclusión de cada vez mayor número de fotografías para reemplazar los grabados e ilustraciones (81-128). El atlas fotográfico por su parte se vuelve un dispositivo visual cada vez más utilizado por los antropólogos también hacia finales del XIX. Y resulta interesante citar por ejemplo el *Anthropologisch-Ethnologisches Album in Photographien* de Carl Dammann (1873). Castro subraya en este punto la función epistemológica del dispositivo, que aportaría a la expansión de la disciplina antropológica al circular de mano en mano y al mismo tiempo “formar la mirada” de su lector: “La visualización del saber se vuelve así un protocolo esencial de la retórica de la disciplina” (Castro, 2010: 241). Este tipo de atlas conjuga en efecto una práctica antropológica y una práctica fotográfica, ambas herederas de la misma racionalidad positivista.

Por el contrario, en el caso de Warburg el dispositivo del atlas no es simplemente un dispositivo visual y no responde a esa racionalidad. Didi-Huberman ha demostrado (2002, 2010) que el trabajo de Warburg en su Atlas *Mnemosyne* implica una serie de sentidos superpuestos. Por un lado, Warburg lo utiliza no ya en un sentido enciclopédico de reducción del todo a sus partes, sino como una “mesa de montaje” en la que los elementos están en constante transformación. El carácter infinitamente *inacabado* e *inacabable* del Atlas así lo demuestra. Por otra parte, el trabajo de Warburg gira también en torno

al estudio de las “fórmulas de pathos” (*Pathosformeln*) y de las supervivencias (*Nachleben*) de creencias y representaciones antiguas en el arte posterior. La misma figura del Atlas, el titán griego que debe cargar el mundo a sus espaldas, es analizada por Warburg dentro de una de sus planchas. Y Didi-Huberman en más de una ocasión se ha referido a la obra de Warburg como relevante de una tarea *titánica*, refiriéndose con ello a la idea de una tarea inconmensurable por su tamaño, pero fundamentalmente por su *peso*: Warburg, con su Atlas, se habría él mismo impuesto la tarea de *llevar el mundo a cuestras*, la tarea de develar y revelar los sufrimientos, las pasiones y emociones de la humanidad, plasmadas a través de las obras de arte y representaciones de todos los tiempos (Didi-Huberman, 2010). Esto nos da la pauta de que, para Warburg, el atlas no debía cumplir la misma función epistemológica que la descrita anteriormente para los atlas “tradicionales”. Para Warburg el Atlas era un dispositivo para el estudio de la “función memorial de las imágenes”. Al apropiarnos de dicho dispositivo pudimos constatar justamente aquello: las imágenes dispuestas en el espacio y “ofrecidas” a la experiencia revelaron procesos memoriales que a su vez nos informaron sobre los sentidos que las imágenes de archivo con las que trabajamos podían tener para los espectadores. En ese sentido, la utilización de este tipo de experiencia de “apertura del archivo” resultó más que enriquecedora, dada la naturaleza y temática de nuestra investigación.

Bibliografía

Barthes, Roland,
1980. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard.

- Castro, Teresa,
2010. Les “atlas photographiques”: un mécanisme de pensée commun à l’anthropologie et à l’histoire de l’art. En Thierry Dufrène y Anne-Christine Taylor, *Cannibalismes disciplinaires. Quand l’histoire de l’art et l’anthropologie se rencontrent*. Paris: Musée du Quai Branly-INHA, pp 229-244.
- Crary, Jonathan,
1994. *L’art de l’observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- Bergson, Henri,
1939. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l’esprit* [version numérique]. URL: <http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.html://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html. DOI : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.beh.mat.>>
- Belting, Hans,
2004. *Pour une Anthropologie des images*. Paris : Gallimard.
- Dammann, Carl,
1873. *Anthropologisch-Ethnologisches Album in Photographien*. Berlin: Wiegandt, Hempel & Parey.
- Daston, Lorraine y Peter Galison,
1992. The Image of Objectivity. *Representations*, n. 40, pp. 81-128.
- Didi-Huberman, Georges,
1985. *La peinture incarnée. Seguido de Le chef d’oeuvre inconnu par Honoré de Balzac*. París: Minuit.
2002. *L’image survivante. Histoire de l’arte et temps de fantômes selon Aby Warburg*. París: Minuit.
2010. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras ?* Madrid : Museo Nacional Reina Sofía.
- Dufrène, Thierry y Anne-Christine Taylor, eds.
2010. *Cannibalismes disciplinaires. Quand l’histoire de l’art et l’anthropologie se rencontrent*. Paris: Musée du Quai Branly-INHA.
- Ginzburg, Carlo,
2010. De A. Warburg à E. H. Gombrich. Notes sur un problème de méthode. *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*. Lagrasse: Verdier, pp. 56-159.

- 2010a. *Le fil et les traces*. Lagrasse: Verdier.
- Gombrich, Ernst,
1970. *Warburg, an Intellectual Biography*. Londres: The Warburg Institute.
2001. Warburg Centenary Lecture. En Richard Woodfield, *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*. Amsterdam: OPA / G+B Arts International/The Gordon and Breach Publishing Group.
- Halbwachs, Maurice,
1997. *La mémoire collective*. Paris: Albin Michel.
- L'Estoile, Benoît de,
2010. *Le goût des autres, de l'Exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion.
- Malraux, André,
1996. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, Maurice,
1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Michaud, Philippe-Alain,
1998. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula.
- Mitchell, W.J.T.,
1986. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Price, Sally,
2012. *Arts primitifs; regards civilisés*. Paris: ENSB-A.
- Recht, Roland,
2012. L'Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg. En Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*. Paris: L'Ecarquillé, pp. 7-48.
- Ricœur, Paul,
1985. *Temps et récit III: Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- Troya, María Fernanda,
2008. Montaje y memoria. *U-NI-TY* de Michael Schmidt, a través del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. En, M.F. Troya, *Arte y memoria. Encuentros de la razón incierta, vol 1*. Quito: Cinememoria, pp. 131-147.
2012. Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo. *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*. N° 42, Quito, enero-julio 2012, pp. 17-31.
- Warburg, Aby
2001. The entry of the idealisign classical style in the painting of the early renaissance. En Richard Woodfield, *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*. Amsterdam: OPA / G+B Arts International/The Gordon and Breach Publishing Group.
2012. *L'Atlas Mnemosyne*. Paris: L'Ecarquillé.
- Warburg, Aby y W.F. Mainland,
1939, A lecture on serpent ritual. *Journal of the Warburg Institute*, vol. 2 (4): 277-292.
- Woodfield, Richard,
2001. Warburg's Method. En Richard Woodfield, *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*. Amsterdam: OPA / G+B Arts International/The Gordon and Breach Publishing Group.