

EL ATLAS COMO HEURÍSTICA ANTICOLONIAL

Bruno Juliano¹

Hernán Rodolfo Ulm²

Resumen: El presente artículo presenta al Atlas como posibilidad heurística de montar la memoria de las imágenes en una clave anticolonial. Nuestro interés no es explicar los pormenores de la propuesta del pensador alemán Aby Warburg —por otro lado, bastante conocidas—, sino mostrar cómo es posible movilizarlas en favor de una apuesta anticolonial. Si la Historia del Arte forma parte de los aparatos de estado con los que occidente sometió a las alteridades, la iconología del intervalo se muestra como un modo de, a partir de las imágenes, dar visibilidad a formas de resistencia que la tradición historiográfica heteropatriarcal y eurocéntrica es incapaz de ver. En primer lugar, se expondrán los alcances anticoloniales de la propuesta warburgiana y, posteriormente, se procederá a articular dichos alcances con una resignificación de un conjunto de imágenes que la historiografía del arte en Argentina—elaborada desde los principales centros de interés económico—ha desestimado o ignorado al considerar las relaciones entre la capital y las provincias, así como entre diversas perspectivas de la Historia del Arte. Una heurística de la que deriva nuestro concepto operacional de imagen-piedra, que nos permite derrumbar esa mirada colonialista que condena al atraso a las prácticas artísticas consideradas periféricas y agujerear el muro de una Historia que invisibiliza modos de resistencia y de inscripción de alteridades culturales en nuestro país.

Palabras clave: Atlas; Warburg; Anticolonial; Resistencia; Imágenes-piedra

¹ Bruno Juliano nació en 1985. Es artista e investigador. Es licenciado en Artes Plásticas y doctor en Humanidades, en el área Historia del Arte, por la Universidad Nacional de Tucumán. Trabaja con la memoria de las imágenes y el arte contemporáneo en Tucumán, desde donde desarrolla proyectos artísticos, curatoriales, editoriales y de gestión. Es profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, donde dirige el proyecto de investigación “Entre el atlas y el archivo. Memorias individuales y colectivas de las imágenes producidas por las prácticas artísticas en Tucumán”. Fue cofundador de Espacio Cripta, donde se proponen y gestionan proyectos artísticos contemporáneos. Entre sus trabajos en curaduría, se destaca Arte abstracto de Tucumán: espectros, proyecto expositivo y de investigación realizado junto a Gustavo Nieto. Formó parte del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella (2022-2023). Obtuvo el Primer premio adquisición en el LXXI salón Museo Castagnino+macro (2017) y fue beneficiario del programa “Cultura argentina al mundo”, del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la Argentina, y de la beca CIMAM-Arthaus, Colección Alec Oxenford, entre otras. Ha publicado artículos, ensayos y textos curatoriales en diversos medios locales y revistas internacionales. Actualmente continúa sus estudios en la Universidad Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

² Hernán Ulm es Doctor en Literatura Comparada por la Universidad Federal Fluminense. Es Profesor Titular de Problemáticas estético filosófico contemporáneas en la Universidad Nacional de las Artes, Argentina. Autor de los libros Cuestión de Imagen (Editorial Fedro) y Rituales de la percepción: artes, técnicas, políticas (UNA Libros). Desarrolla sus investigaciones en torno a las relaciones entre artes y políticas en el pensamiento contemporáneo como parte de las disputas estéticas que configuran nuestra actualidad. Ha publicado numerosos artículos y dictado seminarios en Argentina, Chile, Brasil. Fue becario de investigación en España.

THE ATLAS AS AN ANTCOLONIAL HEURISTIC

Abstract: This article presents the Atlas as a heuristic possibility for assembling the memory of images through an anticolonial lens. Our aim is not to explain the intricate details of the German thinker Aby Warburg's proposal—which are, for the most part, well known—but to show how these ideas can be mobilized in support of an anticolonial approach. If art history forms part of the state apparatuses with which the West has subjugated alterities, the iconology of the interval emerges as a way to use images to make visible the forms of resistance that the heteropatriarchal and Eurocentric historiographic tradition is unable to discern. First, we will set out the anticolonial scope of Warburg's proposal and, subsequently, articulate these aspects through a reinterpretation of a set of images that the historiography of art in Argentina—constructed from the main centers of economic interest—has disregarded or ignored when considering the relationships between the capital and the provinces, as well as between various perspectives of art history. From this heuristic arises our operational concept of the image-stone, which allows us to dismantle the colonial gaze that relegates so-called peripheral artistic practices to a state of backwardness and to pierce the wall of a History that renders invisible forms of resistance and inscriptions of cultural otherness in our country.

Keywords: Atlas; Warburg; Anticolonial; Resistance; Images-stone

El Atlas ante la Historia

En un artículo anterior (Ulm; Juliano, 2022) hemos mostrado que, frente a la Historia del Arte que se presenta en sus diversas variantes como tantas modalidades de un aparato de estado, el Atlas warburguiano configura lo que Deleuze y Guattari llaman una “máquina de guerra”, es decir una propuesta que desestabiliza aquellas formas institucionales de contar nuestro pasado y de apropiarse de la cultura partiendo de una perspectiva heteronormada, eurocentrada y colonialista (Deleuze; Guattari, 1988). Esta idea es también apuntada por Didi-Huberman en relación al trabajo curatorial, tal como lo expone en su artículo “La exposición como máquina de guerra” (2011), en el que el teórico francés muestra que las imágenes y la forma de su presentación —de su montaje que abre el espacio del pensamiento— cumplen un rol político en su potencia de conflicto dentro de la disputa estética por la que algo se aparece como un acto de visión. En este trabajo queremos profundizar esa posición mostrando el carácter anticolonial de los procedimientos warbuguianos en la medida en que, a lo largo de sus investigaciones, el fundador de la iconología concibe su trabajo como un modo de alejarse de los procedimientos historiográficos que, basados en principios estilísticos y formales, conducían a la esterilidad del pensamiento.

En este sentido, el artículo se centra en el análisis de un Atlas visual producido en Tucumán entre 2022 y 2025, compuesto por imágenes de artistas locales y documentos históricos, que se propone como dispositivo crítico frente a la historiografía dominante. Siguiendo la indicación anterior, un Atlas no es solo una colección sino una opción heurística guiada por un procedimiento de montaje que establece relaciones específicas entre las imágenes y que libera potencias visibles que solo tienen lugar en ese espacio de pensamiento (*Denkraum*) que el propio Altas quiere figurar. Este gesto se vincula con los planteos de autores como Enrique Dussel, Raúl Antelo, Silvia Rivera Cusicanqui, Rita Segato, entre otros, quienes cuestionan la centralidad del imaginario eurocentrado y proponen epistemologías otras desde América Latina. En este sentido, las imágenes liberan un potencial que no se encuentra vinculado a sus niveles representacionales sino al tipo de

relaciones que ellas permiten hacer visibles y a la exposición de aquello que el lenguaje — herramienta colonial por excelencia en la empresa de dominación europea— es incapaz de nombrar. Por ello no se trata tanto de explicitar los significados que pueden ser leídos sino de señalar las relaciones imprevisibles que el propio Atlas produce al realizar una aproximación de lo distante que permite entrever, en lo que en ellas se roza, aquello que el lenguaje no puede siquiera pensar. Al mismo tiempo, podemos mencionar las revisiones críticas del Atlas Mnemosyne de autores de Argentina tales como José Emilio Burucúa, Graciela Speranza, Natalia Taccetta, Daniela Lossiggio, por mencionar a quienes son referentes e interlocutores de nuestro trabajo, en una heurística semejante a la que aquí proponemos y que, en definitiva, hacen del Atlas un sistema de relaciones que, en el borde de lo decible, permite acceder a un pensamiento de lo visible que se formula a espaldas de lo que las palabras quieren nombrar.

El propio Warburg, en ocasión de la redacción de su informe sobre *El ritual de la serpiente*, deja testimonio, en las notas preparatorias, de los motivos de ese alejamiento y señala las condiciones necesarias para una nueva aproximación al estudio de las imágenes:

¿Por qué fui? ¿Qué me atrajo? Desde afuera, en la superficie de mi conciencia, diría que, como yo experimentaba tal repugnancia hacia el vacío de la civilización del Este de Norteamérica, decidí huir hacia las cosas reales y hacia el saber, a la aventura (...) Además estaba asqueado de la historia del arte estetizante. La contemplación formal de la imagen, no considerada como un producto biológicamente necesario entre la práctica religiosa y artística (cosa que comprendí recién más adelante) me parecía que daba lugar a parloteos tan estériles que después de mi viaje a Berlín, durante el verano de 1896, traté de volver a mis estudios de medicina (Warburg en Michaud, 2018, p. 213).

Para Warburg, si la Historia del Arte se limitaba a estudiar el gusto que expresaba la unidad de sentido de una época, las imágenes se mostraban como una superficie de resistencia en que se muestra la sobrevivencia (*Nachleben*) de energías latentes que no encuentran lugar de expresión en el discurso histórico. Algo hay en las imágenes, en las relaciones entre ellas, que resulta excesivo para ser encerrado en el orden de las palabras y que muestra la insuficiencia de la Historia para alcanzar su sentido. Y aún más, algo hay

en la Historia que solo puede repetir aquello que ya está inscripto en las imágenes: de allí su esterilidad; el discurso histórico no puede ir más allá de lo que ya ha visto. En este sentido, la heurística warburgiana quiere producir un saber que no se encuentra en el encierro que limita las imágenes sino en la exterioridad por la que cada imagen se encuentra con otra. Ese encuentro da nacimiento a un pensamiento que, lejos de cualquier estetización, produce su propio ámbito de saber y libera a las imágenes del encierro infértil de la Historia. En nuestra perspectiva, este modo de abordaje nos permite pensar que las imágenes que sobreviven a la Historia se presentan como restos, huellas, de aquello que el discurso narrativo no puede nombrar. En una clave que ya ha señalado Carlo Severi (2010), la distinción entre sociedades con escritura y sociedades ágrafas reproduce el modelo colonialista occidental que deniega a las imágenes su capacidad para ser agentes de inscripción y transmisión de experiencias. En este sentido, la propuesta warburgiana elabora una imagen del tiempo entendido como Memoria que se desvía de los principios historicistas y coloniales que tienden a pensar como una *vía de mano única* el modo de elaboración de nuestro pasado. Lo que resiste no puede quedar del lado de la escritura lineal, narrativa e histórica que ha sido el modelo de imposición colonial con el cual occidente negó y sometió las formas divergentes de expresión. En definitiva, la iconología warburgiana, con su heurística basada en el principio del montaje y estableciendo una relación entre intervalos, se presenta como una manera de hacer perceptibles modos de pensar que las fórmulas occidentales y eurocentradas no pueden sino ignorar. Frente a esto, el Atlas presenta una heurística que, al mismo tiempo que pone en crisis los modelos de la Historia del Arte, hace de las imágenes y de sus relaciones un arsenal de combate que permite dar visibilidad a las luchas de aquellxs que han sido invisibilizados por las formas estatales de producción de sentido y sus formas coloniales de imaginar la cultura. En resumidas cuentas, frente a la Historia del Arte que se reduce a un análisis estilístico formal de los objetos que analiza, Warburg presenta su Atlas como una Memoria de las Imágenes que se interesa más por elaborar una heurística del montaje como modo de elaborar un tiempo cuya visibilidad solo existe en el propio dispositivo fotográfico.

La materialidad del Altas: una contracolonidad técnica

El Atlas *Mnemosyne* asiste, abre y expone la memoria de la cultura a través de un dispositivo fotográfico que toma las imágenes como medio de su investigación. Este uso de las fotografías no resulta menor en la perspectiva de la iconología: ésta permite *tener a la mano* una imagen del pasado que se puede montar y remontar según un principio que responde a fórmulas afectivas —lo que se llamará *Pathosformel*—, de manera tal que la estructura misma del dispositivo fotográfico rompe con las formas lineales de la Historia del Arte. Ya a lo largo del siglo XIX la irrupción del álbum de fotografías abría la posibilidad de una organización no lineal del tiempo: allí las imágenes se organizan según un principio afectivo que rompe el orden sucesivo del tiempo y que aproxima las imágenes según una economía que nada tiene que ver con la cronología histórica: una al lado de las otras, las imágenes establecen vínculos en que el tiempo se encuentra *fueras de sus goznes* y que, además, pueden a cada momento cambiar del lugar (en un álbum, una foto puede formar parte de diversas series). Del mismo modo, el Atlas hace visible aquello que a la Historia del Arte se le escapa: los afectos que sobreviven en el tiempo y que rompen la unidad cronológica que vinculaba el pasado con el presente según una lógica narrativa y causal del antes y el después (metafísica del tiempo histórico según la cual el presente está contenido en el pasado como los efectos están contenidos en las causas). Si la Historia del Arte procura un relato —tranquilizador— para dar cuenta de las producciones artísticas, el Atlas dispone —dispersa— las imágenes según una política afectiva que excede el orden organizado de las palabras. Pero no solo las excede: también muestra el carácter heteropatriarcal y eurocentrado de una forma de colonización que tiene en la narración histórica su epistemología de base. Por ello la dispersión del Altas no resulta apenas un acaso, un accidente en el transcurso del tiempo. La dispersión que Warburg hace visible en el Atlas no puede remediararse mediante la aplicación rigurosa y paciente de un método que restituya el sentido correcto de lo que se ha desviado. Más bien, al contrario, la dispersión es la heurística del tiempo warburguiano. Esa dispersión nos permite pensar dos elementos fundamentales de cualquier pensamiento anticolonialista: las imágenes no tienen un origen

propio que podría recuperarse y, por lo tanto, el tiempo no tiene un destino previsto: imprevisibles y no originadas, las imágenes siempre están desviadas, siempre dan presencia a un desvío que constituye el sentido mismo del devenir del tiempo —de allí que la forma de su composición sea, como señala Didi-Huberman, anacrónica (2011): la anacronía no es un error del tiempo sino la modalidad que estructura la memoria; no recordamos el pasado según un orden secuencial sino mediante discontinuidades afectivas. Como hemos señalado en otras oportunidades, las imágenes son, en Warburg, aberrantes: no porque ellas se separen de su origen puro sino porque rechazan toda idea de pureza de origen. En el Atlas no se reconoce un centro desde el cual las imágenes se dispersarían. De panel en panel, la ausencia de centro pone a las imágenes en un movimiento sin jerarquías. Por esto cada panel que configura el Atlas presenta una puesta en relación que mantiene a las imágenes en una tensión sin resolución. Cada acercamiento, cada distancia, muestra que las imágenes rechazan cualquier pretensión de legitimidad en un origen. De aquí se deriva otro aspecto decisivo del pensamiento warburguiano: si solo hay dispersión, si hay rechazo sistemático del origen, es porque las imágenes son fragmentos que ya no remiten a una unidad perdida de sentido. Es el aspecto antirromántico del procedimiento warburguiano: no restituir, no reunir, no restaurar una verdad perdida sino afirmar el carácter fragmentario que constituye nuestro modo de estar arrojados al mundo. Frente al modelo del rompecabezas que implica que la totalidad se ha roto y que sus partes pueden, en última instancia, volver a configurar el rostro de esa identidad que fue alguna vez la nuestra (en un paraíso perdido que la historia quisiera volver a alcanzar), el Atlas refiere a esos dados lanzados que, como Mallarmé sostenía a fines del siglo XIX, no conjuran el azar. Como en Nietzsche, cada panel es la afirmación de una jugada que dice sí. Cada jugada expresa una posibilidad. Cada fragmento una afirmación. Insistamos: no se trata de un relato de restauraciones. Lo que el Atlas muestra no es la restitución de la verdad de un pasado que ha sido, sino que, por su carácter relacional, nos muestra la potencia inmemorial de un acontecimiento que él mismo produce. La relación no remite pues a la verdad de los hechos del pasado sino a la actualidad de las *Pathosformel* que circulan en el presente —de ahí su potencia política—: no se trata de un revisionismo de la Historia sino de un procedimiento

de producción de una relación que le da sentido a lo que somos. Se trata de la afirmación dispersiva de fragmentos que rechazan la pureza y la unidad. Un procedimiento impuro. Una heuristică de las impurezas. Una máquina de guerra contracolonial.

Una disposición y predisposición a curar los intervalos del presente. Pero a condición de comprender que curar no es restaurar un estado de normalidad sino estar al cuidado de la dispersión. Esa cura warburgiana es un tipo de sintomatología de la cultura: cada imagen es un síntoma. Cada síntoma, el signo de una fuerza. Cada fuerza, un exceso. En cada imagen, en cada puesta en relación de las imágenes, se trata de esos excesos que desbordan incesantemente las formas bien encauzadas de una narración unificante. Una forma de asistir a la memoria de las imágenes más allá de los aparentemente imperecederos dogmas de la Historia del Arte. Como veremos enseguida, una memoria que se monta en y desde esos lugares, en los márgenes que el colonialismo desprecia. Una memoria que se monta y desmonta desde una provincia que ha sido sometida a una narración empobrecedora y residual en el interior de una Historia del Arte contada siempre desde los centros de poder que instituyen jerarquías estructurantes que menosprecian las formas de visibilidad ajenas. Ahí reside el espesor del Atlas. En su capacidad de liberar las potencias latentes que sobreviven en las imágenes que no habitan ni tienen su lugar en la Historia. Que haya impurezas, que no haya origen, que la pureza esté anulada: es tal vez el principio anticolonial por excelencia del Atlas y su política más radical: la cultura es siempre un espacio de contaminación (esta idea de contaminación recorre los estudios warburgianos del Renacimiento tanto como su estudio sobre los rituales de los pueblos Hopi). Por ello, el Atlas implica un modo de aproximar aquello que en su lejanía no resuelve las contradicciones, sino que abre el espacio para un pensamiento que no está dado sino que debe ser producido (*Denkraum*). Es lo que afirma al final de su ensayo de curación —*El ritual de la serpiente*— en que un conjunto de fotos que van de las imágenes de los rituales hopi hasta la de un burgués paseando por las calles de Nueva York, pasando por las imágenes más clásicas del arte, dan como resultado una declaración política de resistencia:

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

serpiente es su exterminio. El rayo apresado dentro del cable y la electricidad encadenada han creado una cultura que aniquila al paganismo. Pero ¿qué es lo que se ofrece a cambio? Las potencias naturales ya no son vistas como elementos antropomorfos o biomorfos, sino como una red de ondas infinitas que obedecen dócilmente a los mandatos del hombre.

De esta manera, la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento.

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

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

Todo está a punto de romperse. Las imágenes que Warburg nos presenta son como piedras que se lanzan sobre el muro de la Historia —más adelante nos abocaremos a la categoría de imagen-piedra (Juliano, 2022). Un golpe al sentido único con que los relatos cuentan nuestro pasado para legitimar el presente. Un golpe que agrietando las paredes con que el colonialismo nos encierra, permite hacer pasar aquello que la visión historicista del tiempo había dejado afuera. Un estado de latencia, de salto que irrumpie y obliga a volver a pensar el tiempo. Y, especialmente, nuestro tiempo. Un gesto de sostener con pinzas no solo las imágenes sino su momentánea, su efímera configuración (Warburg va colgando imágenes sobre paneles negros a los que fotografía; luego, cada imagen se descuelga y puede formar parte de otro panel). Todo es fuga, un movimiento que rechaza los centros, que se dirige, diríamos, por las fuerzas de un desastre —entendiendo en desastre la falta del astro, la falta de orientación, la falta de oriente— con que el colonialismo ha sometido la alteridad. Las imágenes son extraídas, duplicadas, lanzadas a los paneles. Warburg escinde las imágenes del texto, que permanece en el espesor de la Biblioteca, en la Introducción del libro *Atlas* que no llegó a publicar, en las referencias de las imágenes como breves textos al margen, como notas que no aclaran nada. Un texto como

referencia que apenas describe las imágenes. De aquí nuestro interés por la materialidad del Atlas —otra forma de mostrar su desplazamiento anticolonial: el atlas está hecho de una materialidad que la Historia del Arte prefiere ignorar. No se trata de la distancia inexpugnable que el historiador pretende mantener ante las obras. Warburg dispone imágenes que manipula gracias a la reproducción técnica de la que derivan. Las fotografías y las copias en papel posibilitan el montaje y un encuentro de otra forma imposible entre las imágenes —el papel es cercano; la heurística, aproximativa. Se trata de una materialidad que hace manipulables las imágenes y que permite liberar relaciones que la continuidad narrativa prohíbe. Y que hace de la reproducibilidad técnica el vehículo de una crítica a la Historia del Arte y su religión del Original (algo que, como sabemos, retomará luego Benjamin). La captura técnica de la obra por la imagen, por la reproducción, inaugura su ingreso a otra materialidad y a otra heurística que da por tierra los privilegios colonizantes de una cultura que quiere ver en el Arte la forma pura de su expresión. Una traducción, un desplazamiento, una copia, una reproducción que pervive, que sobrevive ahora como imagen, como imaginario impreso sobre papel. Al fin y al cabo, más allá de las cuestiones del gusto, las imágenes apenas sobreviven como imágenes. El *Nachleben* es también el efecto de esta condición material. Así, las imágenes ingresan al espacio de las posibilidades, que no las somete a un orden jerárquico, sino que inaugura cada vez un orden probable: basta cambiar la disposición en el panel para que la composición se modifique. No hay un discurso que legitime lo que se muestra (las notas que acompañan los paneles, como dijimos, apenas son márgenes de una composición que excede el sentido de lo escrito). Hay un trabajo de movimientos, pruebas, disposiciones, ampliaciones, detalles, recortes, sobre los tablones y sobre los bastidores, de volcar sobre las mesas, como mesas de adivinación. Lo que las imágenes hacen es inventarnos tensiones (constelaciones) de esa aberrancia que nos constituye. Como las estrellas del cielo que, en su movimiento descentrado, figuran dibujos fugaces que ofrecen una composición a la mirada que las observa. Un trabajo manual, heurístico y sensible. Una sensibilidad por el detalle, en la búsqueda de las constantes que se discontinúan. Un deambular entre las imágenes, una convivencia, familiaridad y proximidad con las imágenes para mostrar lo que en ellas se reitera en la

distancia. Un instante de la imagen. Un instante cargado de tiempo, de latencia de luz, del espesor del tiempo en el que la luz incide sobre los soportes: cuando una imagen se deja ver.

Memoria de las imágenes: otro territorio de las imágenes, otro mapa del presente

En resumen, en el Atlas warburguiano las imágenes toman posición frente al relato, la memoria frente a la Historia. Porque no hay epistemología de la inocencia ni epistemología inocente. Y porque toda metodología está atravesada por una política que decide de antemano aquello que se debe estudiar y aquello que tiene la dignidad del objeto. Frente a ese modelo, la iconología warburguiana propone una forma diferente de exploración de las imágenes. Y de pensar un territorio. Un territorio que modifica el mapa de la Historia, que se realiza según un orden afectivo y afectual. Un territorio de fórmulas patéticas que la Historia ignora.

En las imágenes, lo que interesa son las energías por las cuales la memoria inscribe su presencia. Es decir, se trata de producir un territorio que no muestra las formas fijas del arte sino que muestra las relaciones cambiantes, el resultado de una disputa. Si hay un movimiento anticolonial en la iconología warburguiana es la apertura de las imágenes que abren el tiempo de una memoria que se vuelve sobre nosotros con la fuerza de una actualidad que ignorábamos. Y esa disputa muestra que, frente al mapa que la Historia del Arte organiza con sus centros y periferias, con sus fuerzas de atracción y sus marginalidades, se confronta un territorio atravesado por fuerzas que no caben en ese mapa. Estas fuerzas, al emerger desde las imágenes reunidas en el Atlas, configuran una política visual que interpela los modos coloniales de representación y propone una relectura situada desde el noroeste de Argentina. Y que no solo no caben, sino que cuando emergen hacen estallar el mapa en fragmentos que ya no es posible restaurar en una totalidad. No hay mapa que pueda imponer su identidad al territorio. La iconología del intervalo muestra que el territorio siempre excede al mapa y, como hemos señalado en otras partes, lo desborda

(Ulm, 2023). Según ese movimiento de desbordes, según esa apertura, se permite, una exploración contingente del territorio. O aún mejor, como veremos enseguida, la producción de un territorio contingente. Contingente porque aquello que la Historia producía como destino, en el Altas se muestra como mero accidente. Contingente porque eso que la Historia, aquello que el colonialismo dejaba por fuera de todo relato, esos restos, son incorporados al Atlas como parte de una Memoria sin sujeto, una memoria que expresa la fuerza colectiva de lo que resiste en los bordes de lo que los discursos pueden nombrar. Contingente porque el territorio nunca es fijo sino una puesta en movimiento de la tierra. Y contingente porque eso que no se nombra no es tanto un vacío sino un intervalo es decir un espacio que deja en tensión los fragmentos de una memoria que no podemos colmar. Un territorio hecho de fragmentos, un territorio construido de intervalos. Esa es la apuesta contracolonial que queremos exponer aquí con el Atlas que formulamos desde Tucumán, provincia del noroeste de Argentina.

Un atlas de imágenes-piedra que rompe el mapa

Imagen-piedra nos sirve para pensar dos fenómenos que son aproximados. Por un lado, la evidencia de un tiempo otro desde la superficie —un pensamiento por superficies—, como el modo de asistir a una fórmula del *Pathos* más allá de la imagen figurativa, de la representación, y más cercana a la experiencia, al trabajo con las formas, los colores, los empastes, las texturas. Hay un tiempo de la piedra. Y un tiempo que el borde, los márgenes, detiene por medio de la poética (Figura 1).

Figura 1 - Bruno Juliano. *Mil maneras de lo mismo*. 2013. Imagen digital. Medidas variables. Muestra *Un lugar para la obra que no tuvo lugar*, curada por Lara Marmor. Fondo Nacional de las Artes, CABA.



La piedra se envuelve en un contorno como piel que cubre la forma y pretende una alteración. La piedra se recubre para volverse calco imperfecto que se traslada y evoca un peso devenido en vacío. Una imagen que es superficie del tiempo, síntoma que sedimenta en su configuración. Superficie donde la imagen reposa, contorno que registra las erosiones y copia su apariencia. Un movimiento que aparenta estar detenido. Una suspensión de las formas, de la naturaleza. Un instante excedido. Al mismo tiempo, imagen-piedra, en su capacidad destructora, golpea y abre la historia a un espacio de los intersticios, de los encuentros inesperados que reconfiguran las supervivencias de la imagen en tensiones e inversiones (Figura 2). El contorno volátil encuentra su anclaje en el peso de la imagen. Peso que es potencia, demarcación, incluso ruptura.

Figura 2 - Bruno Juliano. *La imagen invisible (concetto spaziale)*. 2017. Mural. Medidas variables.

Primer Premio Adquisición Municipalidad de Rosario. LXXI Salón Nacional de Rosario. Museo Castagnino + Macro, Rosario.



Fotografía: Colección Museo Castagnino + Macro, Rosario.

Imagen-piedra es así, en una interpretación que se desvía con insistencia desde Warburg, un concepto sintomatológico. Evidencia de un tiempo otro. De los traslados, las transformaciones, las traducciones. Una imagen que nos abre como presencia. Una imagen que brilla como un monstruo bajo la luz de los ordenamientos, de las definiciones, de las síntesis.

¿Qué nos habilita entonces la heurística del Atlas? La posibilidad de los acercamientos —dispare e inesperados— propicios para la emergencia de lo que un pensamiento de la unidad es incapaz de apresar. En ese movimiento performático entre los espacios intermedios —entre la memoria y la Historia, entre las imágenes y el texto escrito, entre las obras y sus reproducciones— configuramos un espacio de posibilidad para la orientación de una persistencia anticolonial que sobrevive pese a los esfuerzos por hacerlo pasar como imperceptible. Porque se trata de esa persistencia por lo que la

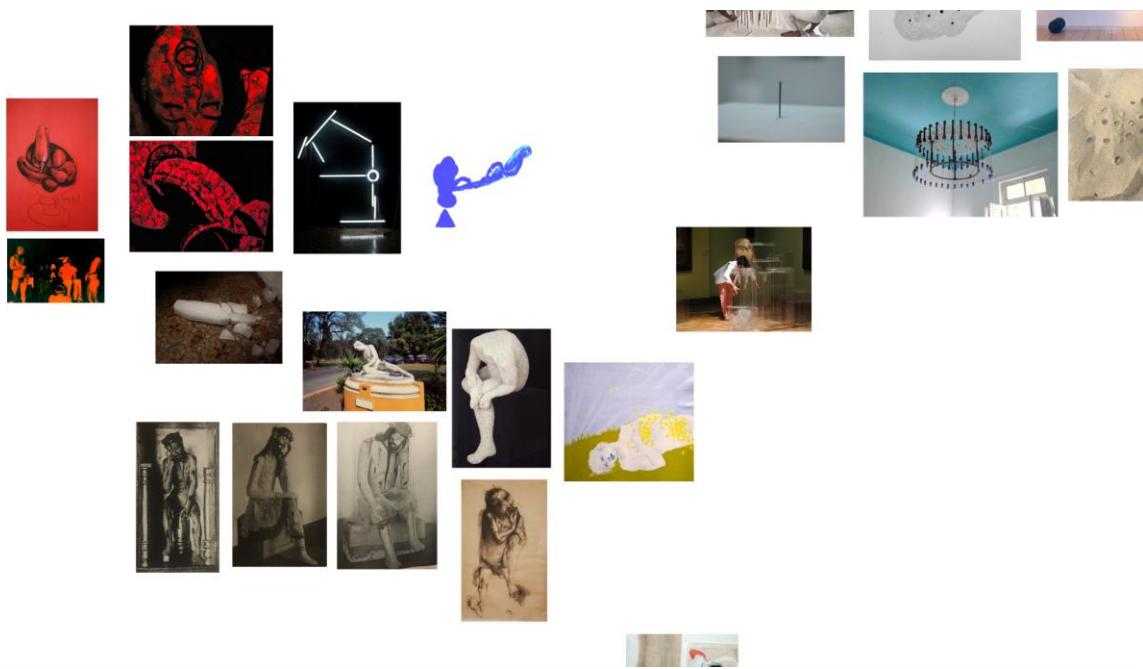
experiencia anticolonial inquieta la primacía de los principios jerárquicos que dividen, separan y ordenan según criterios de exclusión y sometimiento binarios.

Así es que configuramos un atlas de imágenes-piedra.

Movimientos, disposiciones y tensiones

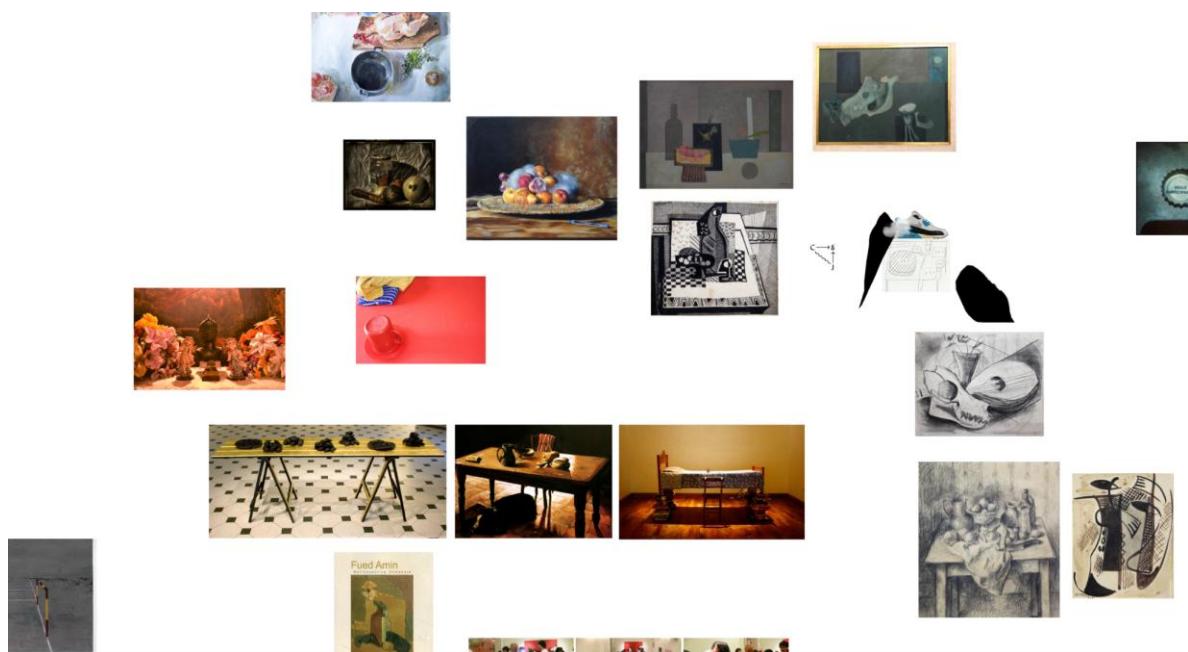
Describimos entonces algunas de las tensiones que abren las imágenes-piedra dispuestas en nuestro Atlas. Una descripción como notas al pie —pensamos en la relación que Carlo Ginzburg (2025) propone entre los anticuarios y los historiadores del arte— para dar cuenta de las procedencias de las imágenes y de las biografías de sus autores, que vuelven evidente el territorio de las dispersiones que describimos. Un conocimiento sensible, de movimientos y disposiciones. Una procedencia que, como ya señalaba Foucault (1988), expresa el rechazo a la noción de origen. Preguntarse de dónde procede algo es mostrar el carácter de lo impuro, lo contaminado. Es señalar las mezclas que están involucradas en eso que nace y se da a ver, a percibir. Indagar por la procedencia es indicar que todo lo que nos rodea tiene nace en la zona gris de un umbral que produce mutaciones sin destino. Digamos, entonces que en un movimiento anticolonial se trata de mostrar de dónde proceden las cosas, de dónde proceden las imágenes que configuran el suelo que habitamos. Y que mostrar esas procedencias implica señalar las relaciones azarosas que configuran nuestro presente.

Figura 3 - Bruno Juliano. *Atlas. Imágenes-piedra*. 2022-2025. Detalle 1. Captura de pantalla.



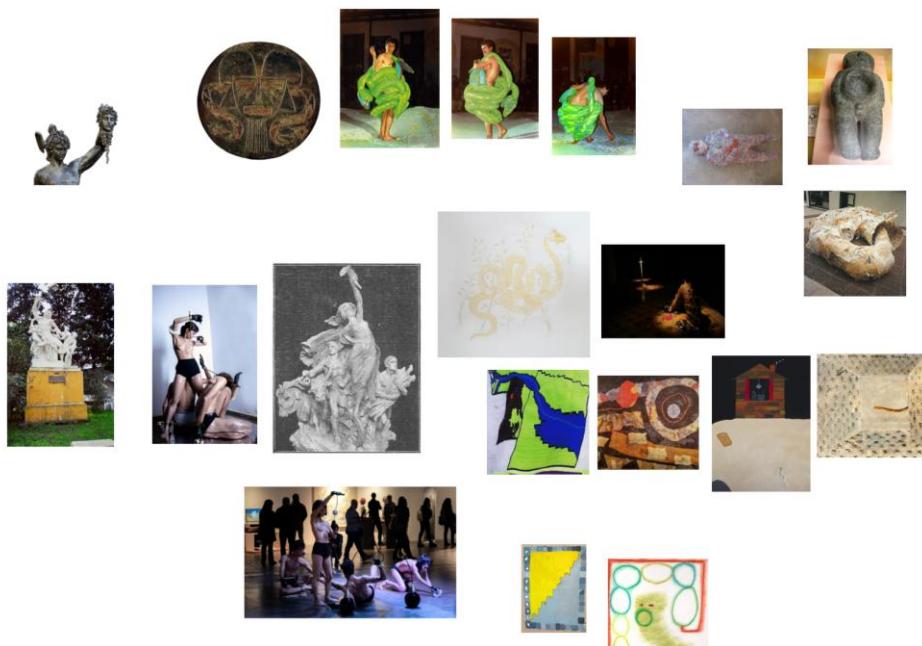
El gesto del sufrimiento del *Gálata herido* —copia romana en mármol de una obra helenística del siglo III a.C. que se encuentra actualmente en los Museos Capitolinos, Roma— reaparece en una reproducción emplazada en el espacio público de la ciudad y se ubica junto a *Espinario*, una escultura de gomaespuma cubierta con alfileres realizada por Sandro Pereira (Tucumán, 1974) en el año 2006. Debajo, dos imágenes del *Cristo de la Paciencia* junto a un *Ecce Homo* que aparecieron en 1943 en *Documentos de Arte Argentino*, una publicación de la Academia Nacional de Bellas Artes, junto a dos dibujos, uno de Alfredo Frías (Tucumán, 1984), *Temprano por la tarde sueño de ti*, del año 2007, y otro de Sixto Aurelio Salas (Tucumán, 1924-1992), *El hospiciano*, de 1965. Arriba, *Saha Grey y Se feliz come fruta*, pinturas de esmalte sobre hule que pertenecen a la serie *Salvaje* (2012) de Javier Juárez (Tucumán, 1977), junto a un dibujo lumínico realizado con tubos fluorescentes sobre pared —*Sin título* (2014), de Juan Ojeda (Tucumán, 1989)— y un bloque de hielo quebrado sobre el suelo, resto de la acción *Despedida* (2012), de Sol Rodríguez Díaz (Tucumán, 1989) (Figura 3).

Figura 4 - Bruno Juliano. *Atlas. Imágenes-piedra*. 2022-2025. Detalle 1. Captura de pantalla.



Composición con naranjas (1975), un óleo sobre hardboard de 51 x 67 cm de Fued Amin (Tucumán, 1922-1943) se encuentra junto a *Rincón del silencio* (1922), un dibujo de tinta sobre papel de Emilio Pettoruti (La Plata, 1892-París, 1971), una animación digital de Benjamín Felice (Tucumán, 1990) —*Olga* (2013)— y una fotografía de Geli González (Tucumán, 1963) —*Primarios 2* (2009). La serie continúa con una imagen de la escultura *Lieto me* (2011), de Gustavo Nieto (Tucumán, 1980), una pintura de Carlos Legorburu (Tucumán, 1957-2019) y la instalación *La oración eficaz* (2012), de Gabriel Chaile (Tucumán, 1985). Debajo, una pintura sobre papel de Juan Del Prette (Vasto, Italia, 1897-Buenos Aires, 1987) junto a dos fotografías, una de *La mesa* (2010), de Belén Aguirre (Tucumán, 1980), que registra la apertura de una muestra en torno a una mesa servida con una cena navideña, y otra sin fecha que captura el momento de una reunión social de docentes y allegados de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (Figura 4).

Figura 5 - Bruno Juliano. *Atlas. Imágenes-piedra*. 2022-2025. Detalle 1. Captura de pantalla.



Un detalle de *Perseo con la cabeza de Medusa* (1545-1554), un bronce de Benvenuto Cellini, se encuentra con un disco de bronce del período tardío de la Cultura Santamariana (1200-1535 d.C.) y una secuencia de una acción performática del Colectivo Tenor Grasso realizada en el año 1999. Debajo, una copia en hierro del grupo escultórico *Laocoonte y sus hijos* —realizada por Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, pertenecientes a la Escuela de Rodas del período helenístico— emplazada en el Parque 9 de Julio de la ciudad de San Miguel de Tucumán, una imagen de la performance *Vidriera II* (2018), de Hernán Aguirre García (Tucumán, 1993), la fotografía de un proyecto escultórico tronco de Julio Oliva (Tucumán, 1884-1966), una acuarela de Alfredo Frías (Tucumán, 1984), el registro de la instalación *Escultura romántica* (2006), de Natalia Lipovetzky (Tucumán, 1975) y Jorge Gutierrez (Tucumán, 1965), un fragmento de tejido en crochet con lana acrílica realizado en 2021 por del grupo Tsinay tha chumaas de comunidades de La Puntana, Santa Victoria Este, Salta, registrado por Andrei Fernández (Cutral-Có, Neuquén, 1983), y el tapiz *Luna azul* (ca. 1991), de Enrique Salvatierra, junto a un óleo sobre papel de Mariano Martínez (Tucumán, 1989) —*Sin título* (2019), de la serie *Noctámbula*. (Figura 5)

Procuramos remontar las imágenes, buscar sus procedencias, entre la tierra y el cielo, para ver en el cielo los desórdenes de la tierra. Más allá de las obras, más allá de las piedras, abrirnos al espacio de las diferencias que nos desplaza a los intervalos donde pretendemos permanecer. Imágenes-piedras desplegadas en nuevas constelaciones, que se redefinen con cada ingreso, con cada acercamiento o alejamiento. Un conocimiento por el montaje, por el desmontaje: el movimiento doble del desmontaje: la caída y la detención (por un instante), como la posibilidad del conocimiento. Así también, el remontaje. Remontar la imagen en el viento, en la tensión de lo imprevisible, de lo accidental. Allí donde el viento lleva a las imágenes a un destino que ellas no prefiguraban, porque es dejar que las imágenes se dejen arrastrar por fuerzas exteriores de las que nosotros solo adquirimos conocimientos por los movimientos que ellas mismas van adquiriendo. La imagen que se cristaliza en obras y efectos de conocimiento. Este gesto de remontaje visual se inscribe en una práctica curatorial que busca desmontar las jerarquías impuestas por la historiografía oficial y habilitar lecturas desde los márgenes.

Más allá de las piedras, en el contorno que cubre y modifica su materialidad. Más allá de las piedras —más allá de las imágenes—, en el efecto que produce el impacto. Del mismo modo la imagen tiene la capacidad de evocar y de reconfigurar. Imagen que evoca, reconfigura y produce un conocimiento sensible, desde las superficies. Un conocimiento más allá de la pura visualidad. Un conocimiento cercano, a partir de la manipulación, de las modificaciones, de los ordenamientos y las disposiciones. Un conocimiento táctil, del quehacer, del trabajo con los soportes. Un saber del peso, de las implicancias de las imágenes y su poder de desgarrar, de herir el espacio y el tiempo, de quebrar otras imágenes-piedras. Desde esta doble dimensión de la imagen —entre superficie y golpe— es que podemos volver sobre la historiografía clásica del arte, no ya para trabajar con objetos inertes sino con imágenes de la memoria que nos reclaman permanecer en movimiento, en el momento del vuelo, de la caída, del corrimiento. Cada imagen es evidencia del tiempo y posibilidad de golpe, de herida. Cada imagen se abre en sus bordes y encuentra, en cada nueva disposición, un desborde. En esos espacios intermedios pervive

el tiempo, la diferencia, la confusión de los contornos, de las formas: la preeminencia de los bordes.

Desde aquí es que podemos montar la memoria de las imágenes de una región que se abre al tiempo y en el territorio, para habilitarnos la posibilidad heurística de volver sobre la historiografía clásica del arte, sus pretensiones y ordenamientos, para reconfigurarla desde sus márgenes. En ese movimiento la imagen nos devuelve algo de lo inesperado, nos habilita un pensamiento, un pensamiento por imágenes, por superficies, para montar una memoria de los gestos más allá de lo figurativo. Una memoria de los empastes, de las incisiones, de los trazos, de la materia, del soporte. Una memoria de las imágenes. Un imaginario de las superficies. O, mejor, una memoria de la abstracción. La abstracción³ es así tanto un espacio de ausencia en esa historiografía como lo que inaugura la posibilidad de un movimiento sobre la historia para visibilizar la latencia de esos márgenes. Al mismo tiempo, la abstracción nos permite replantear el propio presente y dislocar los órdenes para volver a transitarlos.

El carácter anticolonial de la heurística warburgiana se revela precisamente en el trabajo mismo con las imágenes. A lo largo de este recorrido, hemos visto cómo las imágenes actúan como reservorios de resistencia frente al modelo escritural y lineal que sostiene la Historia oficial. Si el modelo colonizador se apropió del sentido de la Historia a partir de la escritura, el Atlas nos permite, en cambio, descubrir una heurística de la resistencia que hace visible aquello que sobrevive más allá de la palabra escrita. Así, las imágenes se convierten en espacios donde las subalternidades persisten y reclaman ser leídas, allí donde la escritura buscó silenciarlas. En este sentido, el Atlas se presenta como un modelo privilegiado para recuperar la memoria de quienes han sido oprimidos, tejiendo un puente entre el pasado y nuestro presente, y ofreciendo un territorio donde la memoria, la diferencia y la imaginación pueden encontrar nuevos modos de hacerse visibles y de resistir al olvido impuesto por la historiografía dominante.

³ En trabajos anteriores (2018, 2022) revisamos la historiografía clásica del arte de Tucumán a partir de la pintura *Charco avichao*, realizada en 1962 por Timoteo Eduardo Navarro (Tucumán, 1909-1965). Esta pieza se presenta como el inicio de la abstracción en la provincia y, en ese movimiento, pone en cuestión lo escrito sobre las décadas del 60 y 70 acerca de la primacía —y mandato— de la figuración. Actualmente la investigación continúa pensando en las imágenes como superficies.

De este modo, el Atlas que aquí se propone vuelve visibles imágenes del afecto que resisten a los relatos hegemónicos. Imágenes que se disponen en proximidad con otras de diversas procedencias, tanto temporales como territoriales: imágenes-piedra que abren el espacio del panel para reafirmar, junto a Warburg, que la cultura es cruce y contaminación. Imágenes que emergen como síntomas, más allá del relato historiográfico. De este modo, la heurística del montaje pone en tensión una pieza realizada en gomaespuma con la copia de una escultura del siglo III emplazada en el espacio público; una instalación compuesta por una cama, libros apilados, un plato y cubiertos junto a una pintura de bodegón; el registro de una performance junto a un disco de bronce del período tardío de la cultura calchaquí. Un movimiento que no busca restaurar una totalidad perdida, sino que, por el contrario, afirma la potencia del fragmento, del detalle, de los márgenes. Porque nunca se trata de lo que las imágenes muestran sino de las relaciones que pasan entre ellas. Como el viento tempestuoso que, cambiando de dirección de modo imprevisto, señala que la línea recta de la historia, con sus pretensiones de orden y de organización causal, no es más que una manera jerarquizada de pensar el tiempo, un modo de establecer un sistema de prioridades, una forma de indicar el sentido de una autoridad que las propias imágenes rechazan. El Altas warburgiano, por su parte, viene a mostrar ese accidente que la Historia no nombra, es esa piedra que se lanza contra el muro para ver lo que se muestra en las grietas, esa contingencia que es Innombrable para la palabra pero que adquiere visibilidad, o aun, potencia visual, invitándonos a practicar una política del pensamiento como apertura de la mirada, como afectividad que, rasgando el ojo —pensamos en el Perro Andaluz, película de Dalí y Buñuel, estrenada en 1929, año de la muerte de Warburg— permite que veamos aquello que no podemos mirar.

Referencias

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Mesetas**. Valencia: Pre-textos, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo. **Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. La exposición como máquina de guerra. **Minerva** [en línea]. 2011, n.º 16. Recuperado de: <<https://minerva.circulobellasartes.com/la-exposicion-como-maquina-de-guerra/>>. Consultado el: 12 oct. 2025.
- FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, la genealogía, la historia**. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- GINZBURG, Carlo. **Una historia sin final**. Textos, imágenes, reproducciones. Buenos Aires: Ampersand, 2025.
- JULIANO, Bruno. **Hacia la configuración de un atlas del arte contemporáneo en Tucumán**. 2010-2020. San Miguel de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2022.
- JULIANO, Bruno; NIETO, Gustavo. **Arte abstracto de Tucumán**: espectros. Catálogo de la muestra homónima. San Miguel de Tucumán: Espacio Cripta, 2018.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg y la imagen en movimiento**. Buenos Aires: Libros UNA, 2017.
- SEVERI, Carlo. **El sendero y la voz. Una antropología de la memoria**. Buenos Aires: S/B, 2010.
- ULM, Hernán; JULIANO, Bruno. Al margen: la iconología como máquina de guerra. **Imagen: Revista de História da Arte** [on-line]. 2022, v. 1 n. 1, p. 145-165. ISSN: 2965-2952. Recuperado de: <<https://doi.org/10.34024/imagem.v1i1.14171>>. Consultado el: 30 jul. 2025.
- ULM, Hernán. **Desbordes**. El sitio del dibujo. Salta: Modesta Editorial, 2023.

Recebido em 31/07/2025

Aceito em 15/12/2025