



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD  
MORELIA

Representar el infinito.  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  de Ale de la Puente como imagen sobre el cosmos.

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
MARCO ANTONIO REYES CRUZ

TUTOR PRINCIPAL  
DR. EDUARDO SEBASTIÁN LOMELÍ BRAVO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

TUTORES  
DRA. LINDA BÁEZ RUBÍ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM  
DRA. CRISTINA ELENA RATTO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD DE MEXICO, FEBRERO, 2024



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Contenido

Introducción.....	4
El trabajo artístico de Ale de la Puente.....	5
$C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!) .....$	14
Producción.....	22
Montajes.....	24
Fragmentos sobre fragmentos.....	29
Sin márgenes.....	39
Temporalidad.....	43
Conclusiones.....	57
Bibliografía.....	61
Ilustraciones.....	65

## Agradecimientos

Expreso mi gratitud al Consejo Nacional de Humanidades Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) por la beca otorgada para desarrollar mis estudios de Maestría, así como, a la Universidad Nacional Autónoma de México, y al Posgrado en Historia del Arte por la calidad e integridad de su programa de estudios. Agradezco al Coordinador del Posgrado en Historia del Arte, el Dr. Erik Velásquez, a Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo por su amable atención en la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de mi tutor, el Dr. Sebastián Lomelí. Le agradezco enormemente por la revisiones, orientaciones y consejos académicos, además de la paciencia, preocupación y trato cálido que me ha brindado. En la misma línea, estimo mucho el apoyo y orientación que las Dras. Linda Báez Rubí y Cristina Elena Ratto dedicaron como lectoras de esta investigación.

Ale de la Puente fue muy amable al brindarme su orientación para acercarme a su obra. Las conversaciones con ella fueron bastante estimulantes y le estoy muy agradecido por ello.

Doy a las gracias a las profesoras y profesores; algunos ya más en calidad de amigos, que, con cariño, paciencia y profesionalidad orientaron sus seminarios en el Posgrado de Historia del Arte durante el tiempo que realicé mis estudios de Maestría: la Dra. Katia Olalde, la Dra. Mónica Pulido, el Dr. Cristian López, la Dra. Deborah Dorotinsky y la Dra. Marina Garone.

Quiero mencionar a mis compañeros de Posgrado: Carlos Felipe Suárez, Melissa Aguilera, Diego Vargas, Alicia Mateo, Rosi Huaroco, Beatriz Rodríguez; a mis amigos

Mónica Álvarez, Fabián Torres, Osvaldo Rosas y André Olivares; así como a las personas que ya no frecuento pero que fueron importantes para el desarrollo de esta investigación, por la motivación a ser mejor.

Dedico este trabajo a mis padres, Sofia y Rodolfo; a mi hermana Bety y su marido Miguel, por quienes no dejo de ensoñar con los días futuros.

*Those same stars twinkle over other fields than these.*  
Henry David Thoreau.<sup>1</sup>

## Introducción

La presente investigación busca mostrar cómo es que la obra  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  (2006) (Ilustración 1), de la artista mexicana Ale de la Puente, es una imagen *sobre* el cosmos. Más que representar al cosmos de una forma determinada, estamos ante una imagen que reflexiona sobre dos clases de representaciones del universo. Por un lado, discurre sobre imágenes de la bóveda celeste que representan al universo como unidad simbólica, a saber, una bóveda o piel esférica que nos circunda. Por otro lado, hace comprensibles las ilustraciones correspondientes del quehacer, investigación y observación científica, especialmente la astronomía. Al hablar de estas dos clases o tipos no nos referimos a imágenes particulares, sino a una diversidad de imágenes que podrían agruparse en tales rubros o familias: imágenes esféricas e imágenes científicas del universo. No estamos ante una imagen *del* cosmos, sino ante una imagen *sobre* el cosmos que facilita pensar en una epistemología icónica sobre el universo como entidad inconmensurable.

---

<sup>1</sup> Henry David Thoreau, “Higher Laws”, en *Walden* (Princeton, N.J: Princeton University Press, 2004), 222. Thoreau usa la frase para aludir a una experiencia del compositor John Farmer, donde las notas de la flauta le sugerían despertar cualidades dormidas para dejar atrás una vida mezquina y avocarse a un modo de vida más digno. Las estrellas que brillan en otros campos son una invitación a dejar la vida mezquina, pues ellas seguirán parpadeando a donde la vida se dirija en búsqueda de sentido. Su presencia podría reconfortar el viaje, aunque el cambio en ellas podría anunciar el terror ante un camino desconocido u ominoso. Ante ello, Farmer decide optar por una vida austera donde prime el respeto hacia sí mismo. Esta vida austera, quizá, puede verse como la posibilidad de encontrar la vida misma de cada uno —por utilizar otra frase de Thoreau— aunada a la imagen del cielo que corresponda a dicha vida; esto es, la orientación superior legitime la vida de cada uno. Con el rompecabezas que mueve este trabajo, se sugiere situarse delante de una imagen incompleta, que también puede considerarse como una imagen siempre abierta a nuevas posibilidades. Veremos que las piezas de nuestro rompecabezas acompañaran la imagen que a cada montaje le corresponda. Las estrellas dejan de ser puntos fijos para convertirse en pretextos de nuevas posibilidades.

## El trabajo artístico de Ale de la Puente

Alejandra de la Puente Martínez de Castro es una artista visual nacida en 1968 en la Ciudad de México. Su producción artística se ha discutido, principalmente, en dos líneas de investigación. Una desde una perspectiva feminista; otra, desde las problemáticas y prácticas científicas.

El libro *Una gran artista. Un análisis de la obra de Ale de la Puente en femenino*, de la investigadora Isis Ortiz Reyes, publicado en 2012, es la principal fuente de literatura en Historia del Arte sobre la perspectiva feminista en el trabajo de la artista. Cabe destacar que la investigación de Ortiz Reyes pone atención sobre la producción antes del 2006. La última pieza que la investigadora discute es *Todos nosotros* (2005), obra que aborda la memoria y la delimitación de lo íntimo.<sup>2</sup> Es la idea de una conformación de subjetividad femenina que se autodetermina al margen de visiones patriarcales, así como disruptiva frente a un tipo de legalidad, lo que Ortiz Reyes identifica como principal temática en la obra de Ale de la Puente.

Ortiz Reyes reconoce que hay un acercamiento al uso de “métodos científicos y objetivos, como lo son las operaciones matemáticas de la suma y la resta de áreas, de segmentos, de círculos y sus intersecciones”.<sup>3</sup> El uso de estas estrategias parece obedecer a un interés por parte de la artista en temas abstractos como el universo, el tiempo o la idea de

---

<sup>2</sup> Entre otras, Ortiz Reyes analiza las obras *116.04 cm<sup>2</sup>* (2004) y *36 °C* (2004). La primera consiste en una exploración sobre las dimensiones del cuerpo de la artista, específicamente en el área que ocupan sus pies sobre la tierra. *36 °C* es un retrato expandido y en expansión pues la artista ha descompuesto la superficie de su imagen en 180 colores cromáticos. Cada color se adhiere a una esfera, por lo que son 180 las que esferas conforman la instalación. Para la artista, se trata de un “autorretrato flexible, moldeable... posible de transgredirse”. Cf. Ale de la Puente, citada por Isis Ortiz Reyes, *Una gran artista. un análisis de la obra de Ale de la Puente en femenino* (México: FONCA; CONACULTA, 2012), 55.

<sup>3</sup> Isis Ortiz Reyes, “De regreso”, en *Una gran artista. Un análisis de la obra de Ale de la Puente en femenino*, 54.

centro. Particularmente, el tiempo es un concepto que empieza a abordar en obras como *Érase una vez, un pequeño gigante*, *Restos de memoria en tierra desconocida*, y, *Cuando los tiempos no se evaporan* —las tres piezas son del 2006—, aunque lo hace desde una perspectiva más artística y menos cercana a los métodos de medición científicos como son la astronomía, la química y la física. Parece haber una distinción entre una cultura artística y una científica, la cual podemos remontar a la conferencia de C.P. Snow en 1959.<sup>4</sup> Snow sostiene que la cultura literaria —que incluye a la artística— y la científica son irreconciliables.<sup>5</sup> Aunque Isis Ortiz Reyes no menciona la distinción entre culturas de Snow, sí parece asumir cierta distinción entre métodos al decir que la artista se aproxima a métodos científicos y objetivos, como si estos fueran totalmente distintos del quehacer artístico.

En el año 2017, con la presentación de la exposición *Los pies en el agua y la mirada en las estrellas, esperando el relámpago*, se constituye una nueva línea de investigación sobre el trabajo de la artista. Tania Aedo, directora del Laboratorio Arte Alameda en la Ciudad de México, ha comentado que se trata de una iniciativa que abarca tres ejes específicos: estímulos a proyectos inter y transdisciplinarios, desarrollo artístico-académico, así como

---

<sup>4</sup> C. P. Snow, *The Two Cultures*, ed. Stefan Collini (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).

<sup>5</sup> James Elkins ha rastreado el creciente número de artículos, libros y revistas que surgieron en torno a la conferencia de Snow. Aunque Elkins no aboga por abolir la distinción entre culturas o señalar su posible artificialidad, en su libro *Six stories from the end of representation: images in painting, photography, astronomy, microscopy, particle physics, and quantum mechanics, 1980-2000* de 2008, discute las dificultades para un lector de literatura acercarse a lecturas sobre ciencia, y lo mismo en sentido inverso. Elkins detecta que ambas culturas tienen formas específicas de escritura, lo que las diferencia y distancia tanto por malentendidos como simplificaciones. En el libro mencionado, Elkins se propone trazar una metodología de no-causalidad (*noncausal*) para acercar a los lectores de la ciencia y la literatura de una manera en que nadie de ningún bando sienta que su disciplina es explicada de manera incorrecta. Cf. James Elkins, *Six stories from the end of representation: images in painting, photography, astronomy, microscopy, particle physics, and quantum mechanics, 1980-2000* (Stanford, California: Stanford University Press, 2008).



divulgación.<sup>6</sup> Esta perspectiva plantea una cercanía entre el trabajo de Ale de la Puente con problemáticas y prácticas de una cultura científica. La artista no es ajena a las prácticas y saberes científicos pues ha desarrollado proyectos en conjunto al Instituto de Astronomía de la UNAM, y el CERN (*Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire*),<sup>7</sup> donde trabajó con el rigor científico de la física moderna. Además, la artista mexicana es cercana a proyectos de investigación científicos, como puede ser su participación en la investigación transdisciplinaria *La gravedad de los asuntos* (2015) que reunió artistas y científicos para su colaboración. El proyecto incluyó talleres y seminarios en torno a la investigación del concepto de gravedad. El punto álgido fue un vuelo de gravedad cero en el Centro de Entrenamiento para Cosmonautas Yuri Gagarin en Rusia. Estos hechos facilitan que la vinculación ciencia-arte no resulte extraña, e incitan a pensar la producción de Ale de la Puente bajo los rubros académicos y de divulgación de una cultura científica.

Por su parte, la artista no considera su trabajo como divulgación, aunque tenga especial interés por los temas que suelen denominarse científicos.<sup>8</sup> De la Puente considera que al hablar sobre el universo nos seguimos haciendo las mismas preguntas que interrogan por los primeros principios, pues hay cuestiones que atañen a la humanidad;<sup>9</sup> por ejemplo, el cielo que nos circunda. Pero también temas como la gravedad, la búsqueda de un centro

---

<sup>6</sup> “Hablar del universo es acordarnos que somos humanos: Ale de la Puente” (Secretaría de Cultura - INBA, el 28 de agosto de 2018). Disponible en: <https://www.inba.gob.mx/prensa/10270/hablar-del-universo-es-acordarnos-que-somos-humanos-ale-de-la-puente>.

<sup>7</sup> Ale de la Puente, entrevista hecha por Manuel Guerrero. La poética del espacio-tiempo, Página web, el 14 de septiembre de 2018. Disponible en: <https://revistacodigo.com/entrevista-ale-de-la-puente-2018/>.

<sup>8</sup> Ale De la Puente, entrevista hecha por Reyes Cruz, M. A. el 7 de agosto de 2023. Tuve la oportunidad de conversar con la artista en dos ocasiones. La primera conversación tuvo lugar el día 27 de abril de 2023. Realicé una segunda visita el 7 de agosto de 2023. En cada caso, haré la correspondiente referencia a estas conversaciones.

<sup>9</sup> “Hablar del universo es acordarnos que somos humanos: Ale de la Puente” (Secretaría de Cultura - INBA, el 28 de agosto de 2018). Disponible en: <https://www.inba.gob.mx/prensa/10270/hablar-del-universo-es-acordarnos-que-somos-humanos-ale-de-la-puente>

geográfico o astronómico, así como los tipos de nubes son cuestiones comunes para pensar nuestro lugar en el mundo y todo lo que nos queda por aprender.<sup>10</sup> Ninguna de esas cuestiones es exclusiva del quehacer y la reflexión científica. De su observación y asombro surgen las preguntas por el cómo funcionan y bajo qué principios operan. De ahí, que se encienda la chispa que mueve el pensamiento;<sup>11</sup> es decir, investigar sus primeros principios como fundamento del pensar y el actuar. Resuena a la filosofía aristotélica como empresa por determinar los primeros principios del mundo sensible a partir de la observación y estudio de la física. Incluso de los objetos pequeños y fenómenos cotidianos que podrían parecer mundanos y faltos de trascendencia. Si no es bajo el asombro y la observación de las cosas que nos circunscriben, entonces ¿cómo es que podría nacer el asombro hacia lo que nos trasciende? Similar al método de Aristóteles, la artista mexicana considera la observación como crucial para poder establecer un punto de partida para su tarea del pensamiento, por lo que estas intuiciones están presentes en su producción.

Las diferencias resaltan en lo que para la artista son los modos de aproximarse. Para ella el quehacer científico busca medir, delimitar, definir y asir conceptualmente; mientras el arte tiene una mayor libertad para tratar y mediar con los fenómenos naturales.<sup>12</sup> No es el caso que su producción tenga desinterés por conocer los fenómenos o explicarlos, como rasgo que apunta Snow sobre la cultura literaria. A Ale de la Puente le interesa que representen

---

<sup>10</sup> Ale De la Puente, entrevista hecha por Reyes Cruz, M. A. el 27 de abril de 2023. La observación de las nubes es de los intereses de la artista en lo que se ha enfocado reciente recientemente.

<sup>11</sup> Aludo a la *Carta VII* (341c) de Platón, donde el filósofo utiliza la expresión “como la luz que salta de la chispa” para explicar cómo es que surge el conocimiento desde el alma. Me parece prudente mencionar que para Ale de la Puente, parte de su trabajo artístico viene de *chispas* que se encienden tras darle muchas vueltas a un fenómeno. Al igual que para Platón, la artista coincide que sobre algunas cosas, como el cielo estrellado, siempre hay “tanto por aprender” (*Carta VII* 340e).

<sup>12</sup> Ale De la Puente, entrevista hecha por Reyes Cruz, M. A. el 27 de abril de 2023.

algo para las personas, por ejemplo, que sus obras puedan transmitir sentir la ingravidez, el peso del tiempo o infinitud del universo sin tener que recurrir a definiciones estrictas o ilustraciones de una teoría.<sup>13</sup>

Ale de la Puente se interesa por las ciencias denominadas exactas porque brindan una serie de elementos y perspectivas para abordar y observar los fenómenos naturales. Pero entendemos, con el beneficio de la duda, que no le interesa el carácter maquínico o pasivo que cierta perspectiva científica aspira a tener en pro de una pretensión de objetividad. En concreto, el carácter de índice que podría tener una imagen científica.<sup>14</sup> A la artista no le interesa que sus imágenes permitan una cognición indirecta de los fenómenos naturales y se conviertan en divulgación del quehacer científico;<sup>15</sup> sean el resultado de un ojo entrenado

---

<sup>13</sup> Ale De la Puente, entrevista hecha por Reyes Cruz, M. A. el 7 de agosto de 2023.

<sup>14</sup> Peirce considera que un índice es aquel símbolo que se genera por una relación existencial de su objeto. Es decir, que se tiene una huella del objeto o fenómeno al margen de cualquier parecido icónico. Por ejemplo, un hoyo en el muro es índice de un disparo que ha perforado la superficie. El hoyo tiene una relación existencial con el disparo en la medida que depende de esta para existir. Cf. Charles S. Peirce, *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1986), 59. Esta relación existencial entre el objeto y el índice hace que este último, se convierta en una huella que se genera por “instrumentos de registro” o “aparatos ópticos”. Estos son, para Dieter Mersch, instrumentos de trabajo que permiten que aparezca alguna visualización que resulte significativamente epistemológica. Cf. Dieter Mersch, “Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas”, en *Filosofía de la imagen*, ed. Ana García Varas (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 274. La idea de que el registro es significativo ha perdurado desde el surgimiento de la noción de objetividad científica en el siglo XIX.

Ahora bien, a pesar de que el índice no sea una imagen mimética sobre el objeto del que es huella, se convierte en una representación con relevancia epistémica. Se intuye que los mismos instrumentos de trabajo influyen en la misma modelización de lo visual, como bien sugiere Mersch. Buena parte de la observación directa por medio de instrumentos como el microscopio o la tinción de Gram dependen de este tipo de relación existencial, donde no es necesario el parecido icónico para ser índice de algo.

<sup>15</sup> Cf. Krzysztof Pomian, “Vision and Cognition”, en *Picturing Science, Producing Art*, ed. Caroline A. Jones y Peter Louis Galison (New York: Routledge, 1998), 211–31. Pomian quiere resolver el problema sobre cómo se produce conocimiento por medio de la mirada. En su trabajo *Vision as cognition*, se pregunta cómo es que se relaciona lo visto con lo conocido. Para ello postula tres modelos de cognición históricos: 1) lo que se ve es lo que se conoce (*cognition as visión*) como modelo epistémico de la antigüedad; 2) lo que se conoce solo es aquello que es capturado por registros mecánicos, objetivos y carentes de licencias artísticas, por ejemplo, la

---

cámara oscura; este es el modelo epistemológico de la modernidad (*cognition as production*); y, 3) una cognición indirecta (*indirect cognition*) correspondiente a nuestros días.

A Pomian le interesa salvaguardar un conocimiento que no tenga que lidiar con el problema la distinción entre objeto y sujeto, tampoco con la división entre una cognición sensible (experiencia) y una intelectual (pensamiento). Para Pomian, los instrumentos de observación como el microscopio y el telescopio son extensiones de nuestros sentidos, pero al mismo tiempo, aumentan la distancia en el espacio, tiempo, dimensión y distancia de los objetos respecto de los sujetos de conocimiento. El autor cree que la distinción entre cognición sensorial e intelectual no se sostiene porque hay una cognición indirecta que produce elementos como imágenes, discursos, fotografías, etc. Es decir, conocemos especialmente por la agencia de los instrumentos de observación, pero esto no se reduce a un conocimiento meramente de los artefactos producidos por la experiencia, sea corporal o gracias a instrumentos. Según este autor, la comparación entre los diferentes productos de instrumentos, como imágenes, permiten pensar que se lidia con objetos naturales y no con meros artificios.

Me parece que la propuesta de Pomian sobre la cognición por medio de la visión se asemeja a la respuesta kantiana en torno al problema del conocimiento: no conocemos los noumenos sino sus fenómenos ordenados en el espacio tiempo. Así, considero que para Pomian no conocemos los fenómenos naturales exclusivamente por la experiencia, sino por medio de una síntesis entre la visión y la producción de visión gracias a instrumentos de observación, como el microscopio o el telescopio, que determinan cómo aparecen los fenómenos físicos en el espacio y tiempo. En el fondo, parece ser el caso que Pomian quiere salvaguardar una objetividad del conocimiento gracias los instrumentos de visualización. Aunque a costa de ello, admita una distancia entre objeto y sujeto. A mayor precisión de observación, más se escapa a una experiencia directa, por lo tanto, más indirecta es la cognición.

que mira al cielo por medio de instrumentos objetivos;<sup>16</sup> se justifiquen a la luz de una tradición artística en concreta;<sup>17</sup> que deban adoptar una lengua vernácula para ser comprensibles o incomprensibles;<sup>18</sup> o, dependan de elementos notacionales para poder leerse

---

<sup>16</sup> Peter Louis Galison, “Judgment against Objectivity”, en *Picturing Science, Producing Art*, 327–59. Peter Galison expresa muy bien la tensión entre la licencia artística por un lado y, la pretensión de objetividad que surge con el registro mecánico a partir del siglo XIX por otro. Si los instrumentos de visualización como los llama Pomian, por ejemplo el microscopio o el telescopio, permiten capturar lo que el ojo humano no ve, además de evitar cualquier idealización del mundo, se plantea el apuro de depurar a la observación de la naturaleza de carácter científico de licencias artísticas. La razón es muy sencilla. La imagen artística o imagen metafísica de la naturaleza (*metaphysical image*) depende, según Galison, de un genio al que se le revele la esencia de las cosas. Al plasmar tal revelación, es la licencia artística la que puede representar al mundo natural de manera idealizada, pero no una manera que permita un conocimiento observable, directo y objetivo del mundo. Por otra parte, la imagen mecánica de los instrumentos de observación (*mechanical image*) es similar a una manufactura técnica, por lo que parece garantizar criterios universales sobre su funcionamiento, así como los resultados que se tengan al observar el mundo físico. Por lo tanto, la imagen mecánica es objetiva. En la medida en que la imagen metafísica se produce gracias a que la verdadera naturaleza se le revela al genio y, el registro mecánico de los instrumentos de observación es transparente, Galison considera que ambos tipos de imágenes son pasivas y no contribuyen a construir un conocimiento relevante. Por relevante Galison entiende un conocimiento que permita descubrimientos, por tanto, que expanda el saber. Así, para el autor, las imágenes científicas del siglo XX se caracterizan por ser el producto de un ojo experimentado (*trained eye*). Galison sostendrá que el descubrimiento no es posible en una época de la objetividad mecánica y se requiere desplazar el papel privilegiado de la objetividad en favor de un ojo entrenado que dote de sentido a los datos que se registren por los instrumentos de observación. Cf. Peter Louis Galison, “Judgment against Objectivity”, en *Picturing Science, Producing Art*, 349.

Galison, al igual que Pomian, parece asumir por completo la supuesta objetividad de los instrumentos de observación.

<sup>17</sup> El filósofo de la ciencia Alexandre Koyré plantea que el trabajo del trabajo de Galileo inaugura la ciencia moderna. La ciencia premoderna tiene casi el mismo estatus que la mitología o la explicación mágica en la medida en que no hay un gran valor de la observación directa, además de que se echa mano de explicaciones de ciencias ocultas como la astrología o la alquimia. Cf. Alexandre Koyré, “Galilée et la révolution scientifique du XII siècle”, en *Études d’histoire de la pensée scientifique* (Paris: Gallimard, 1985), 166–95.

<sup>18</sup> David Freedberg detectó que en el siglo XVII, la evidencia de los ojos —con ayuda del microscopio y el telescopio — empezó a desplazar el testimonio de los antiguos escritos y libros, justo el plexo de justificación que señala Alexandre Koyré (Cf. nota 17). Pero esta evidencia requirió estar acompañada de una nueva forma del lenguaje. Por lo que el uso de una lengua vernácula jugó un papel fundamental en la nuevas formas y sujetos de la ciencia del siglo XVII. David Freedberg, “Iconography between the History of Art and the History of Science: Art, Science and the Case of the Urban Bee”, en *Picturing Science, Producing Art*, 292.

Con los avances tecnológicos se tenía una nueva forma de visualización, que llegaba a las dimensiones macro y micro donde los ojos humanos palidecían, además que logró comprensión gracias al acompañamiento de una nueva forma de lenguaje: el incipiente lenguaje científico que bebía de las etimologías griegas y romanas.

como sucede con el caso de las gráficas.<sup>19</sup> Todas estas nociones pueden relacionarse con la ilustración científica que se vincula a un saber concreto y con pretensión de objetividad, pero son, justo lo que la artista quiere evitar. En parte porque la imagen demanda un trato más digno que ser un mero accesorio o ilustración de algo;<sup>20</sup> también porque su trabajo no es científico ni demanda la lectura atenta de una imagen en ciencia.<sup>21</sup> Parece ser que a la artista le preocupa que sus imágenes tengan protagonismo, en la medida de lo posible, respecto a un conocimiento científico aunque se puedan vincular.

Aunque Ale de la Puente reconoce la facilidad con la que puede vincularse su trabajo a la divulgación científica, le parece que es una etiqueta con fines principalmente museísticos o curatoriales.<sup>22</sup> Podríamos decir que es una valiosa línea de investigación sobre la artista ya que nos permite realizar vinculaciones multi y transdisciplinares al ver la imagen bajo cierta óptica de divulgación del quehacer científico actual, especialmente el astronómico. Pero la

---

<sup>19</sup> Dieter Mersch llama iconicidad notacional a aquellas representaciones que son híbridas entre lo notacional y lo icónico. Por notacional se refiere a la parte discursiva de escalas, leyendas al margen, indicaciones, etc. que permiten navegar espacialmente por una imagen. Por tanto se trata de un sistema de signos para orientarnos frente a una representación. Por icónico, el autor parece asumir una especie de elementos puramente visuales como colores, tamaños o dimensiones que pueden contrastarse entre unas y otras. Mersch presenta la etiqueta “iconicidad notacional” para abordar el rol que imágenes como las gráficas pueden tener para ser argumentos visuales. Cf. Mersch, “Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas”, 278.

<sup>20</sup> Gottfried Boehm pone sobre la mesa el aparentemente humilde papel de la imagen: muchas veces se les piensa como metas ilustraciones de algo, como accesorios para funciones auxiliares. Esta modesta posición encubre que la imagen puede pasar del margen al centro de la teoría. Cf. Boehm, Gottfried, “¿Más allá del lenguaje? Observaciones sobre la lógica de las imágenes”, en *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*, 52.

<sup>21</sup> James Elkins, “Introduction: Methodological Premises of This Book”, en *Six stories from the end of representation: images in painting, photography, astronomy, microscopy, particle physics, and quantum mechanics, 1980-2000*, 7. Elkins, contrario a buena parte de los recientes estudios culturales y aportaciones de la *Bildwissenschaft*, considera que la imagen en textos científicos demanda mayor atención que su aparición en textos literarios. No por sus condiciones icónicas o capacidad de encapsular una teoría, sino porque tiene tanto que *decir* como el lenguaje. El autor llega a considerar a la imagen como una mera ilustración en la literatura, mientras en el quehacer científico parece tomar relevancia y demanda mayor atención. Aunado a esto, la propia imagen establece sus instrucciones y llamadas de atención para interpretarse correctamente.

<sup>22</sup> Ale De la Puente, entrevista hecha por Reyes Cruz, M. A. el 27 de abril de 2023.

artista considera su producción como una forma de tematizar problemas comunes a la humanidad, como la idea del cosmos, el centro y el tiempo; y, especialmente la manera en que hay preguntas en común para la humanidad porque compartimos los mismos fenómenos como la lluvia o el cielo estrellado. En todo caso, podríamos decir que el trabajo de la artista puede situarse en el umbral limítrofe del quehacer científico, pero consiente de que no lo es ni quiere serlo.

En general, esto se ha dicho sobre la producción artística de Ale de la Puente. De manera resumida, antes de la producción de 2006, parecía predominar una perspectiva feminista en cuanto a la reflexión sobre la autodeterminación de su persona, su lugar y rol social. El acento sobre la reflexión subjetiva no desapareció, pero el interés en fenómenos y conceptos como la gravedad, el centro o la imagen fotográfica del espacio exterior tomó protagonismo a partir de la producción artística documentada desde el año 2006.

Dentro de la producción artística de Ale de la Puente llama la atención  $C = (2 \cdot 40!)$   $(250 (40-1)!)$  (2006), un rompecabezas magnético cuya imagen es una fotografía de la bóveda celeste. Actualmente forma parte de la colección personal de la artista. En principio, la imagen fue tomada con instrumentos de observación que podrían vincularla con la astronomía. Es una imagen que se presenta como rompecabezas sin terminar y esta forma expositiva hace cortocircuito frente a otras representaciones del cosmos en cuanto aspectos como la visión de conjunto y la temporalidad que pudieran tener.

Nos interesa abordar la cuestión sobre las imágenes científicas a las que puede vincularse el rompecabezas. No como divulgación de proyectos de investigación concretos, sino desde las propias cualidades que tienen las imágenes para explicar cosas, específicamente, las representaciones sobre el cosmos.

Hasta la fecha la pieza no ha sido analizada de manera individual y se le sitúa dentro de la segunda línea de investigación de la producción artística de Ale de la Puente; a saber, como una pieza que vincula temas como la observación y producción científica con la imagen artística. Nos acercamos a la pieza, con la intuición de que no estamos ante una imagen *de* algo en particular, sino una imagen *sobre* el cómo imaginamos y construimos la imagen del cosmos bajo dos tipos de representaciones que se referencian entre ellas; las del universo como una bóveda celeste y, aquellas que ilustran el universo dentro del quehacer científico. La reflexión sobre estas dos clases de imágenes está presente en la obra, por lo que nos encontramos frente a una metaimagen que más que representar el cosmos, nos habla sobre el cómo lo representamos y podemos conocer: como muchas piezas fragmentarias de un todo disperso que nos rebasa. Por ello aludimos la posibilidad de una epistemología icónica en la medida en que una imagen tiene la capacidad de aportar conocimiento sobre alguna cuestión, en nuestro caso, sobre el cosmos y el hecho de que lo conocemos fragmentariamente.

$$C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$$

La artista tituló  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  a su participación en la “Segunda sesión de Connecting the Dots. Foro internacional sobre Creatividad Arte y Cultura Digital”, llevada a cabo el 22 de septiembre de 2018 en el Centro de Cultura Digital de la Ciudad de México.<sup>23</sup> Durante esta charla la artista ahonda en la obra que lleva por título el mismo nombre. Se trata de un rompecabezas consta de 10, 000 piezas y cada una de estas tiene posibilidad de

---

<sup>23</sup> Ale De la Puente, “Segunda sesión de Connecting the Dots. Foro internacional sobre Creatividad Arte y Cultura Digital”, Red social, Facebook, el 22 de septiembre de 2018. Disponible en: [https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=304173577037055](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=304173577037055).



embonarse con 40 piezas diferentes por cada lado. Es decir, 40 posibles combinatorias por cada uno de los cuatro lados que tiene cada pieza. El nombre de la obra se explica con estas combinatorias, donde  $C$  corresponde a la cantidad de posibles combinatorias para armar el rompecabezas a partir de: 2 piezas que pueden unirse con 40 por cada lado, es decir, 2 por 40 factorial, por 250 (conjuntos de piezas en que fue dividido el rompecabezas) por 40 (combinatorias para cada pieza por lado) menos 1 (la fotografía original), factorial. La cantidad de acoplamientos posibles, sin que importe la imagen original, es un número natural con 96 ceros. De modo que las combinaciones posibles para armar la imagen son prácticamente inabarcables para intentarse de facto por cualquier persona. Entre todas estas posibilidades, no hay legalidad para demandar un orden correcto. En palabras de la artista:

Si acaso pensamos que sólo existe una imagen posible del todo, las posibilidades combinatorias son todas erróneas menos una [de ahí el menos 1 en la ecuación del título de la pieza]. Por el contrario, si pensamos que es posible la existencia de los universos paralelos y dinámicos es posible que todas las combinaciones sean correctas.<sup>24</sup>

Con estas palabras apuntamos que la pieza tiene un carácter abierto donde se puede conformar un número casi infinito de imágenes diferentes del universo. Bajo la determinación de la forma de rompecabezas infinito, la imagen original —correspondiente a una entre un número inaprehensible de posibilidades— se pierde entre las alternativas. Ya no hay punto original al cual regresar, sino meras posibilidades abiertas. Todas las combinaciones tienen sus particularidades y; a no ser que se tenga un interés especial por la

---

<sup>24</sup> Ale de la Puente en Juan Ángel Sánchez y Fernando Delmar, *Principio de incertidumbre* (Monterrey, N.L.: Forum Monterrey 2007; Unesco: CONARTE: Fundación Monterrey 2007, 2008), 93. El contenido entre corchetes en mío.

imagen primigenia (*Urbildung*)<sup>25</sup>, todas tienen la misma validez como representación del universo. Cada pieza del rompecabezas es una figura que posibilita dar lugar a combinatorias que aluden de manera muy afortunada a un carácter de infinitud que suele relacionarse con el universo en cuanto a existencia inagotable.<sup>26</sup> Como las combinatorias resultan indefinidas numéricamente para ser procesadas por una persona, reflexionan sobre un infinito inabarcable por la observación e interminable para la narración. Hay una determinación matemática de combinatorias posibles; por lo que quizá, una computadora o inteligencia artificial podrían gestionar y montar todas y cada una de las combinatorias posibles.<sup>27</sup> Pero en términos de experiencia humana, las combinatorias exceden nuestras posibilidades fácticas de montarlas, contemplarlas, compararlas y recordarlas.

---

<sup>25</sup> Bernhard Waldenfels, “Espejo, Huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen”, en *Filosofía de la imagen*, 160; 164. Respecto a la idea de imagen “original”, considero que es necesario hacer una precisión antes de continuar. El filósofo alemán, Bernhard Waldenfels, distingue entre *Urbild*, como imagen originaria o prototipo de otro tipo de imágenes, y la *Urbildung*, que apunta a una imagen plástica originaria. Ninguna de las dos es una copia (*Abbild*), pero se distinguen porque el *Urbild* puede tener un carácter inmaterial, algo cercano al prototipo o concepto, y la *Urbildung* tiene un carácter totalmente material e inaugura una forma de visibilidad. Aunque en este trabajo no desarrollaremos las diferencias entre este tipo de imágenes, conviene tener en mente que la fotografía original, en tanto carácter plástico que permite el rompecabezas, es la *Urbildung* de la pieza. Esto es así en tanto inaugura una forma de ver, aunque no pueda completarse, dada su fragmentación. El *Urbild* vendría a ser la bóveda celeste como imagen observable de muchas maneras, técnicas o encarnadas, de aquella noche de verano de 2006.

<sup>26</sup> La idea de un universo infinito proviene de la teoría del estado estacionario, que se sostiene en la creación continua del universo, sin llegar a comprimirse o implosionar. El universo siempre estaría siendo. Una variante es el estado cuasi estacionario que postula un universo expandiéndose y contrayéndose. Que se vaya en una dirección u otra depende de la densidad crítica que se constituye como equilibrio entre la gravedad y la inflación. Así, un universo abierto es aquel que tiene poca masa para que la gravedad detenga la expansión. Por el contrario, un universo cerrado tiene suficiente masa para detener la expansión, pero se enrosca sobre sí mismo, y alcanza un tamaño máximo antes de encogerse de manera precipitada. Cf. Burkard Polster et al., *Ciencia: matemáticas, física, química, biología y astronomía*, trad. Carme Franch Ribes (Madrid, España: Librero, 2017), 370.

<sup>27</sup> Que el intento de armado de la pieza resulta inasible para la experiencia humana no exime que pueda ser manejado por inteligencias artificiales o algoritmos preparados para la labor. Se asume que hay una capacidad de cálculo para lograr el armado. Esta capacidad de cálculo y proyección es similar a las utilizadas en astronomía para determinar el estado del universo a pesar de las determinaciones de los instrumentos de medición. Es decir, a pesar de que no exista un telescopio o sensor de radiación para llegar hasta el “límite” del universo, es posible aventurar, con base en cálculos, si aquel universo está en un estado estacionario o cuasi estacionario.

La primera vez que se montó esta pieza fue en 2007, en la exposición titulada *Principio de incertidumbre*, llevada a cabo en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, que presentó el trabajo de 27 artistas —incluyendo a Ale de la Puente— para establecer lazos entre arte y ciencia.<sup>28</sup> La artista estaba especialmente interesada por el principio de incertidumbre de Heisenberg en el año 2006 cuando estaba produciendo la pieza. Este apunta a la imposibilidad de observar simultáneamente la trayectoria y la velocidad de una partícula, lo que implica que el mero hecho de observar cambia el estado de las cosas. Si se observa la trayectoria se modifica la velocidad, y lo mismo ocurre en sentido inverso, al observar la velocidad se modifica la trayectoria. Con ello no se pueden determinar valores de medición u observación precisos. En su lugar se pueden apuntar a rangos cercanos en los que las partículas podrían estar, pero nunca hay certeza sobre su ubicación, trayectoria o velocidad. Determinar la posición de partículas subatómicas es una tarea que no puede aspirar a certezas. La pieza juega con estas nociones, especialmente con la orientación de los espectadores respecto a la imagen. El rompecabezas cambia de acuerdo con el lugar donde se mire. Al fragmentarse la imagen original se pierde cualquier pretensión de evidencia que se pudiera atribuir. Sin tiempo pasado no queda nada para historiar, así que la temporalidad es una problemática presente en el rompecabezas.

Además, la imagen cambia de acuerdo con cada montaje. Nunca se tiene una imagen completa o una mirada total que permita unificar las piezas bajo un solo conjunto. Podríamos

---

<sup>28</sup> Esta exposición fue parte del evento *Fórum Monterrey 2007*, evento cultural promovido y avalado por la UNESCO con la finalidad de estimular y promover el diálogo ciudadano, la creatividad, desarrollo justo, humano, sostenible y pacífico. Cf. “CONACULTA EN LOS ESTADOS”, consultado el 25 de agosto de 2023, [https://www.cultura.gob.mx/estados/ago07/15\\_jal03.html](https://www.cultura.gob.mx/estados/ago07/15_jal03.html). Ya se puede advertir la segunda línea de investigación que se ha establecido sobre la artista, aquellas que la vincula las disciplinas científicas.

decir que el montaje del rompecabezas apunta a la destrucción de lo que Bredekamp denomina el ámbito unitario,<sup>29</sup> a saber, se desarticula una imagen completa. Con Boehm podríamos decir que este ámbito unitario es una visión panorámica o de conjunto sobre un concepto o cosa (*Überblick*) que suele ser recurrente en ciertos modelos sobre el cosmos.<sup>30</sup> Pero esta visión de conjunto se fragmenta irremediablemente, sin llegar a ser, por ejemplo, una anamorfosis como salvaguarda del ámbito unitario o la visión de un todo. Por su parte, Baxandall supone que al mirar una imagen hay un proceso óptico que recorre el cuadro. Este proceso no se limita al acto de mirar ya que también utilizamos nuestras mentes, y estas utilizan conceptos.<sup>31</sup> Por lo tanto, estamos en condiciones de describir o explicar el cuadro por medio de una *ekphrasis*,<sup>32</sup> esto es, una descripción representativa sobre el ritmo de nuestro proceso óptico que no permite reconstruir el cuadro debido a que el lenguaje es incapaz de ofrecer el mismo conjunto de signos que un cuadro terminado.<sup>33</sup> La *ekphrasis* está en pasado y a Baxandall le interesa lo que las palabras pueden representar para el pensamiento después de haber visto un cuadro<sup>34</sup> Baxandall no quiere que el lenguaje sea una guía para reproducir lo visual.

---

<sup>29</sup> Horst Bredekamp, *Botticelli: La Primavera: Florencia como jardín de Venus*, trad. León Mames (México: Siglo Veintiuno, 1995), 17.

<sup>30</sup> Gottfried Boehm, “Conocimiento icónico. La imagen como modelo”, en *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*, 153. El concepto de visión de conjunto lo retomamos de Gottfried Boehm. Para el autor alemán, la visión de conjunto (*Überblick*) es la visión panorámica de un concepto o cosa. Es especialmente particular a los modelos icónicos. Por ejemplo, una esfera armilar es una visión de conjunto del cosmos pues permite tener una perspectiva evidente (*Durchblick*) de un cierto modelo del firmamento. Esta visión es la que se pierde en nuestro rompecabezas. No hay nada que se mire como terminado.

<sup>31</sup> Michael Baxandall, “Introducción: lenguaje y explicación”, en *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros* (Madrid: Herman Blume, 1989), 18.

<sup>32</sup> Baxandall, “Introducción: lenguaje y explicación”, 17.

<sup>33</sup> Baxandall, “Introducción: lenguaje y explicación”, 18.

<sup>34</sup> Baxandall, “Introducción: lenguaje y explicación”, 19.

Consideremos entonces que nuestro rompecabezas no se presenta como un cuadro completo, por lo que el proceso óptico de verlo difícilmente permita una descripción verbal de lo que se ve. A la distancia no se percibe como rompecabezas. En lo cercano hay que prestar atención para advertir que estamos ante una imagen fragmentada de la bóveda celeste. Contrariando a lo que sugiere Baxandall al describir imágenes enmarcadas, con  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  no se consigue una impresión del campo total del cuadro, entonces no puede elucidarse una agudización en detalle de las relaciones, percepciones de órdenes, etc.<sup>35</sup>

Recordemos que Bredekamp utiliza la expresión “destrucción del ámbito unitario” para referirse a los rasgos de aparente aislamiento de los personajes presentes en *La primavera* (1487) de Botticelli. El aislamiento solo es aparente pues los personajes están en “armonía” dentro de la composición, aunque de manera estructural por la posición de los árboles.<sup>36</sup> Así, la armonía de los personajes y la escena se sobrepone a la destrucción del ámbito unitario. A diferencia de *La primavera*, nuestro rompecabezas no tiene una “insondable armonía” interna. El hecho es que  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  siempre alude a un sentido unitario que se ha perdido. Más adelante ahondaremos en los montajes, pero se advierte que ni placa metálica que sostenga y cerque el rompecabezas, así como tampoco una pared blanca donde se montará con posterioridad, permiten suponer una armonía o encuadre. Es importante retener esta imposibilidad de armonía en  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$ .

La fragmentariedad y dispersión de la obra parecen ser un reto para la descripción del proceso óptico de Baxandall, la preservación del ámbito unitario y la armonía de Bredekamp, así como para la visión de conjunto de Boehm. En su lugar hay una imagen que siempre

---

<sup>35</sup> Baxandall, “Introducción: lenguaje y explicación”, 18.

<sup>36</sup> Bredekamp, *Botticelli: La Primavera: Florencia como jardín de Venus*, 17.

cambia debido al montaje, pero el rompecabezas siempre presenta una imagen persistente *sobre* el cosmos. El carácter de supervivencia, la aparente resistencia de la imagen para no desaparecer, son los hechos que llamaron la atención para realizar nuestra investigación. Se trata de una imagen que desplaza la pretensión de representar un original, pretensión de ser imagen *de*, en favor de ser imagen *sobre*, a saber, una imagen reflexiva sobre el cosmos.

Cobra relevancia cuestiones como, si el cosmos es lo infinito no puede tener un centro que establezca un punto privilegiado, entonces ¿cómo es posible representarlo y qué implica cercarlo en ciertos límites? ¿Son estos arbitrarios? Por último, ¿dónde están los límites y qué implican dentro de una representación sobre el cosmos? Desplazamos el interés por si  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  es o no una representación adecuada con un estado de las cosas, en favor de mostrar que el rompecabezas tematiza sobre nuestras representaciones del cosmos y revela algunas de las problemáticas que encierran.

Para mostrar esto, nos serviremos, en el apartado “Fragmentos sobre fragmentos” de la noción de metaimagen de Mitchell para esbozar como es que el rompecabezas es una imagen *sobre* el cosmos y no una imagen *del* cosmos. Es decir, que estamos ante una imagen que hace referencia a otras imágenes del cosmos. Nos interesa contrastar cómo las imágenes del universo se ligan, por un lado, a una temporalidad del pasado como registro, es decir, una huella del “esto ha sido”. Por otro lado, las narraciones que permiten orientarnos simbólicamente. Si tomamos la libertad de simplificar, las imágenes que registran o son indicios del pasado suelen vincularse con la observación y medición del universo, es decir, con la imagen científica. Por su parte, las imágenes que nos permiten orientarnos sobre el cosmos de manera simbólica suelen ser esferas, bóvedas supra terrestres que proporciona envoltorio cósmico.

En el apartado "Sin márgenes", retomamos el clásico texto de "Grids" de Rosalind Krauss. Con él analizaremos las características formales de la pieza. Pondremos el acento en la similitud de la pieza con una retícula. La similitud consiste en que el rompecabezas, como forma, parece extenderse como lo haría una retícula rectilínea. Cobra importancia si consideramos que, para Krauss, la retícula es una estructura que rehúye a la narración, es decir, que las imágenes reticulares no pueden ser entendidas como imágenes de historia o que cuenten con una temporalidad sucesiva. Con ello, en el apartado "Temporalidad" contrastaremos dos perspectivas sobre el trato con imágenes. Por un lado, la de la norteamericana Siri Hustvedt, que sostiene que tratamos con las imágenes como si fueran un texto, a saber, que las leemos de izquierda a derecha. Por otro lado, la del historiador del arte y filósofo alemán, Gottfried Boehm, que propone que las imágenes tienen una simultaneidad que rehúye a la textual y, es más bien, una lógica visual. Las combinatorias posibles de la pieza funcionan como claro ejemplo de esta lógica visual.

Con estas lecturas buscamos dar cuenta de cómo nuestro rompecabezas hace referencia a estas imágenes del cosmos, en cuanto a temporalidad y falta de una visión totalizadora. Al mismo tiempo nos hace tematizar nuestra orientación y navegación frente a las imágenes del cosmos.

En principio, explicaremos la producción y los montajes que se han realizado de la pieza con la finalidad de evidenciar las grandes diferencias en sus distintas instalaciones y poder introducir nuestros conceptos teóricos.

## Producción

La ficha de la obra nos dice que la imagen original es una fotografía de la bóveda celeste que se tomó una noche de verano en el año gregoriano 2006 desde las coordenadas geográficas 80°95'00 y 19°06'00 Norte, 99°17'30 y 99°22'30 Oeste.<sup>37</sup> La latitud 80°95'00 N apunta al Océano Ártico, mientras 19°06'00 al estado de Morelos, México. El amplio espectro de longitudes apunta al municipio de Tres Marías en el estado de Morelos. El rango tan abierto sugiere que la mirada al cielo nocturno podría provenir de casi cualquier lugar. No hay medición certera sobre el origen, sino un rango aproximado de coordenadas. Resuena el principio de incertidumbre y la falta de certeza para orientarnos frente a lo que vemos.

En entrevista con Ale de la Puente, comentó que la imagen fotográfica fue tomada desde Tepoztlán por encargo suyo en el año 2006.<sup>38</sup> Para la artista es importante el lugar desde donde se observa en tanto le represente algo a ella y su investigación. En este sentido, la zona tiene un valor simbólico por la presencia de volcanes inactivos, así que preguntas del tipo *¿cómo se ve la bóveda celeste desde un volcán inactivo?* o *¿Qué evento configura?* son relevantes para la artista, independientemente de las posibles respuestas. Los volcanes inactivos son atractivos para de la Puente ya que son lugares que cuentan historias, tanto geológicas como rituales y tradiciones del lugar. Resuena el principio de incertidumbre ya que al observar desde diferentes lugares se cambia aquello observado.

---

<sup>37</sup> Ale De la Puente y Michel Blancsubé, *Esperando el relámpago: los pies en el agua y la mirada en las estrellas ... = Expecting the lightning: feet in the water, staring the stars* (Ciudad de México: Turner, 2018), 222. Cf. Nota 25. Esta fotografía es la *Urbildung* de la pieza.

<sup>38</sup> Ale De la Puente, entrevista hecha por Reyes Cruz, M. A., 27 de abril de 2023.



La fotografía de la bóveda celeste se imprimió sobre una placa magnética y posteriormente fue cortada en piezas con un suaje.<sup>39</sup> Las piezas que permanecieron juntas después del corte son las que se han exhibido armadas.<sup>40</sup> El resto de las piezas se colocan de manera aleatoria cuando se presentan al público. Ale de la Puente evitó conscientemente que el recorte del suaje tuviera esquinas, así como cualquier otro límite que pudiera suponer una guía para armar la imagen. Destacamos que la figura del rompecabezas carece de bordes, límites o marcos que permitan determinar con claridad dónde empieza o termina la imagen, lo que dificulta la orientación frente a la pieza.

El montaje de  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  se realiza en vertical sobre un fondo de color blanco, por lo que puede verse de pie y de frente, como se haría comúnmente con un cuadro. Sin embargo, el rompecabezas se expone incompleto, como si estuviera armándose o bien, desmontándose. Algunas piezas están unidas entre sí. y otras se encuentran diseminadas sin patrones claros sobre el fondo blanco. Más que preguntarnos por la técnica de producción,<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> La pieza fue producida por la artista en el año 2006. Pero no fue hasta 2007 que se presentó por primera vez ante el público.

<sup>40</sup> Ale De la Puente, entrevista hecha por Reyes Cruz, M. A., 27 de abril de 2023.

<sup>41</sup> La imagen fotográfica como técnica productiva de imágenes gracias al uso de instrumentos de observación como el telescopio, es un tema por sí misma. En primer lugar, la mirada que nos ofrecen las imágenes telescópicas no es la mirada natural que se logra sin esfuerzo, como es el constante estímulo de elementos sensibles para Konrad Fiedler. Para este autor, los estímulos sensibles parecen presentarse sin dificultad en la experiencia cotidiana. La percepción como sentido interno y activo es la que organiza los estímulos exteriores. Cf. Konrad Fiedler, “Sobre el origen de la actividad artística” en *Escritos sobre arte*, (Madrid: Visor, 1991), 254–55.

La mirada a través de un instrumento de observación como el telescopio implica una dificultad a la experiencia cotidiana. El sentido interno debe categorizar los estímulos visuales en algo con sentido. Cabe preguntarnos si el instrumento de captura ha agregado algo constitutivo a la imagen final. Es decir, si de tomarse con una cámara diferente se tendría una imagen diferente, o si ha habido una edición posterior que constituya la configuración final. Por un lado, apunta a la agencia de la imagen que se juega entre actores humanos (investigadores) y no humanos (artefactos) que Bruno Latour describe. A Latour no le interesa hacer una antropología de la escritura

conviene apuntar a la forma en cuanto rompecabezas y su relación con su entorno. A saber, el lugar donde se expone como imagen incompleta que se mira de frente. Dado que este soporte ha tenido variaciones, contrastemos entre sus diferencias y lo que implican.

## Montajes

$C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  ha tenido tres montajes documentados ante el público. El primero fue en Monterrey, Nuevo León, durante el Fórum Universal de las Culturas Monterrey, realizada del 20 de septiembre de 2007 a diciembre de 2007, específicamente en el Centro de las Artes II dentro de la exposición titulada *Principio de incertidumbre*. El segundo fue en el Laboratorio Arte Alameda en la Ciudad de México, durante la exposición *Los pies en el agua y la mirada en las estrellas, esperando el relámpago*,<sup>42</sup> llevada a cabo del 30 de octubre de 2017 al 28 de marzo de 2018. Un tercer montaje se llevó a cabo en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato (MAHG), esto en la ciudad de León del 22 de noviembre de 2020 hasta el 25 de abril de 2021, también en el marco de la exposición *Esperando el relámpago*.<sup>43</sup> Esta exposición, tanto en la Ciudad de México como en Guanajuato, se compuso de diez

---

ni una historia de lo visual. Más bien, una antropología y una historia sobre el convencimiento de los hechos: “[...] necesitamos prestar atención al modo en que un sujeto convence a otro para que asuma un determinado juicio, para que lo transmita, para que lo transforme en un hecho y reconozca la autoridad y originalidad del primer autor”. El trabajo de Latour no pone el dedo en un mundo “real y objetivo” sino en un mundo que se construye “real y objetivo”. Cf. Bruno Latour, “Visualización y cognición: pensando con los ojos y con las manos”, en *La balsa de la medusa* (Madrid: Visor, 1987), 83–84.

<sup>42</sup> A partir de este momento, utilizaré únicamente el nombre corto de *Esperando el relámpago* para referirme a la exposición, tanto de realizada en el LAA como en el MAHG.

<sup>43</sup> La exposición insiste en el centro como tópico, no solo en sentido geográfico, sino simbólico. Hay un cruce entre la posibilidad de encontrar, medir y navegar un centro geográfico —sea del CERN, en mar abierto durante un equinoccio, el tiempo de un instrumento musical o el cielo mismo—, de manera precisa bajo criterios científicos; y , de manera simbólica en tanto configuración de eventos y coincidencias. El acercamiento en *Esperando el relámpago* a los métodos de medición y observación próximos al quehacer científico no es nuevo para Ale de la Puente.

piezas de la artista que ella considera acercamientos a diferentes ideas sobre el universo, el centro, la búsqueda, tiempo, ritmo, encuentro, así como la coincidencia.<sup>44</sup>

En cada montaje ha habido diferencias llamativas en el espacio que abarca la pieza y la tensión que se origina entre la figura del rompecabezas y el fondo donde se presenta. Conviene recordar que la figura es importante ya que nunca se completa, y aunque pueda haber intentos por cartografiarla, estos están destinados al fracaso pues estamos ante un rompecabezas imposible de completar. Más adelante nos detendremos en el hecho de que cualquier intento de buscar un patrón en la forma del rompecabezas topará con una retícula centrífuga que se proyecta hasta el infinito o bien, es incompatible con el lugar donde se presenta. Por ello preferimos hablar de figura y fondo en lugar de imagen sobre fondo, aunque no eliminamos la imagen de nuestro análisis. Para desarrollar la tensión entre figura y fondo es necesario ver las presentaciones de la pieza.

En su primera exposición, correspondiente a *Principio de incertidumbre* (2007), el rompecabezas se montó sobre una placa metálica de 244 x 306 cm (Ilustraciones 2 y 3).<sup>45</sup> Los márgenes parecen anunciar hasta dónde sería lícito el armado al cercar el espacio del

---

<sup>44</sup> Ale De la Puente, entrevista hecha por Reyes Cruz, M. A. el 27 de abril de 2023.

Como ejemplo del diálogo que establecen entre sí las obras de la artista, podemos citar algunas. La pieza *...buscando el centro* (2016-2018) es una video instalación que combina imágenes tomadas en el centro del anillo de aceleración de partículas del CERN y sus alrededores geográficos; con imágenes tomadas en la expedición realizada por la artista y sus colaboradores durante el equinoccio de otoño de 2017; y por último, imágenes tomadas en los cenotes de la península de Yucatán. *...dividirse en el tiempo* (2015) es una instalación compuesta por imanes de neodimio que configuran un horizonte circular gracia a su atracción magnética. Su idea es explorar las nociones de ritmo y encuentro. *Nave* (2018) es el casco, montado de manera invertida, de *...sucediendo el centro* (2018) consiste en una máquina compuesta por trece engranes de diferentes diámetros que son activados por un péndulo. A cada determinado movimiento los engranes generan un tono distinto, lo que resulta en una composición musical determinada por la coincidencia de los engranes. Como particularidad, toma cinco mil ochenta años cerrar un ciclo en el que los engranes coincidan para sonar mismo tiempo. Estas piezas son ejemplo de cómo la producción artística entabla un diálogo en torno al tiempo y la búsqueda del centro. Este último, como un centro simbólico cuya fuerza gravitatoria permite orientarnos sobre diversos sucesos.

<sup>45</sup> Juan Ángel Sánchez y Fernando Delmar, *Principio de incertidumbre*, 147.

rompecabezas. Por otro lado, en los montajes de *Esperando el relámpago*, tanto el realizado en la Ciudad de México (2017-2018) como en Guanajuato (2020-2021), se omitió la placa metálica que sostenía el rompecabezas. En su lugar, se utilizó un *primer* magnético sobre los muros donde se exhibió. El color gris del *primer* posteriormente fue cubierto por pintura blanca. Así se evitó presentar la pieza sobre una sola placa blanca, lo que facilitó que la instalación tuviera mayores dimensiones en cuanto a su montaje (Ilustración 4).<sup>46</sup>

Los montajes realizados tanto en el Laboratorio Arte Alameda como en León son muy similares. Su principal diferencia es el crecimiento exponencial hacia lo horizontal, y no a lo vertical, como en *Principio de incertidumbre*. Esto gracias a la ausencia de una placa metálica detrás que determine el fondo del rompecabezas. También es mayor la superficie de la pared que abarca el rompecabezas en la presentación correspondiente a *Esperando el relámpago*, realizada en la ciudad de León, que en sus montajes anteriores.<sup>47</sup> Al eliminar el fondo encuadrado ya no es posible hablar de marcos que contengan el rompecabezas, por lo que cabe preguntarnos qué implica este cambio (Ilustraciones 5 y 6).

Se consigue la posibilidad de recorrer la imagen y no solo un cuadro. Con ello se logran matices entre una mirada lejana y una cercana. A la distancia se puede pasar por alto que se trata de un rompecabezas ya que parece una mancha en la pared. Es cuando se ve de

---

<sup>46</sup> Ale De la Puente, entrevista hecha por Reyes Cruz, M. A. el 7 de agosto de 2023. En relación con el montaje de *Principio de incertidumbre*, Ale de al Puente me comentó que originalmente pensaba colocar la placa metálica sobre la pared. Por decisión museística se colocó sobre el camino de la sala. Descubrir el *primer* magnético fue, según la artista, una bendición pues se puede ver la imagen del rompecabezas montada sobre la pared como originalmente quería. Además suma que permite mayor superficie donde colocarla.

<sup>47</sup> Ale De la Puente, entrevista hecha por Reyes Cruz, M. A. el 7 de agosto de 2023. La artista me comentó que esta fue su presentación favorita pues había mayor superficie sobre la cual colocar el rompecabezas, lo que daba la impresión de estar en todas partes.

cerca que pueden advertirse las figuras del rompecabezas y que, como imagen, carece de límites claros, aunque también esté incompleta (Ilustraciones 7 y 8).

Si la pieza puede recorrerse, los conjuntos de figuras ensambladas entre sí dan la impresión de ser pequeños fragmentos o imágenes de una imagen mayor. También hay figuras de rompecabezas sueltas, así como ensambladas entre ellas; todas sobre el mismo fondo blanco. Sin embargo, tanto las piezas sueltas como los conjuntos de piezas unidas están dispersas entre ellas. A mayor dispersión de las piezas, aumenta la complejidad para lograr un ensamblaje completo, ya no decir uno correcto. Así, lo que se pierde es una visión del conjunto (*Überblick*) o panorámica. Al no haber límites que contengan la pieza hay dificultad para orientarse. No hay certeza sobre el centro o los límites de la figura. Debido a las características formales del rompecabezas sin bordes, no es posible encontrar un centro o un punto de vista privilegiado.

En ningún caso se exhibió la imagen original junto al rompecabezas para que sirviera como referencia o punto de partida. Es poco probable que al recurrir al mero contenido de las piezas, es decir, al contenido visual y táctil, se pueda tener certeza de qué pieza va junto a otra. Sin guías o referencias es difícil poder completar una imagen del cosmos que sea correcta, esto si el criterio de validez es la correspondencia entre la imagen original y el ensamblaje del rompecabezas. Sin una visión unificada que permita orientarse o navegar, tampoco hay manera de saber, por medio del mero análisis visual de la pieza, las dimensiones del rompecabezas completo.

En perder la visión de conjunto estriba nuestra pretensión de hablar de figura sobre fondo en lugar de imagen sobre fondo. Con ello, desplazamos también hablar de sustancia/forma pues no es posible pesar una sustancia o cartografiar patrones sobre el caso

al que nos hemos abocado.<sup>48</sup> La dupla substancia/forma es importante para ciertos análisis de obra pictóricas relacionadas con la *Gestalt*, como la que propone Frederic Chordá. Este autor invita a pensar que entre substancia y forma hay un patrón de organización constituido por las relaciones de los componentes de un sistema, las cuales permiten determinar las características esenciales que deben estar presentes para reconocer algo como algo.<sup>49</sup>

Advertimos que este tipo de lectura es incompatible con nuestro rompecabezas pues no existe posibilidad de tener un patrón de organización ante una imagen fragmentada. No es válido hablar de una substancia de la fotografía original, pues esta desaparece en el presente de la obra, es decir, su fragmentación. No hay un *Urbild* o *Urbildung* al cual regresar o tomar como punto de partida. En cada intento por armar el rompecabezas se tiene un intento por conformar una nueva y distinta imagen. Este carácter de supervivencia remite al latín *figūrātio* que significa, en nuestro caso, dar forma, trazar una figura mayor. Cada pieza tiene la potencia de formar nuevas e infinitas imágenes. La pieza tiene la capacidad de figurar infinitas imágenes del universo, todas y cada una de ellas válidas.

Así, más que hablar de la substancia del pasado, o bien, de una imagen original, conviene retener con la mirada que cada montaje es una nueva *figuración* del universo, un nuevo intento por lograr una imagen *sobre* el cosmos más que una imagen *del* cosmos. Cada nuevo intento es la figura de una nueva alusión a la infinitud.

---

<sup>48</sup> Fritjof Capra, “De las partes al todo”, en *La trama de la vida: una nueva perspectiva de los sistemas vivos* (Barcelona: Anagrama, 2006), 38. Para Capra, el vínculo entre substancia (materia, estructura, cantidad) y forma (patrón, orden, cualidad) no debe entenderse como una dicotomía, sino como dupla materia/forma aristotélica donde, por medio de la forma se logra una autorrealización de la materia.

<sup>49</sup> Frederic Chordá, “Introducción”, en *De lo visible a lo virtual: una metodología del análisis artístico* (Barcelona: Anthropos, 2004), 11.

Si las figuras del rompecabezas pueden recombinarse en casi infinitas posibilidades, y ello le permite adoptar casi cualquier estructura ¿qué implica montarse en límites claros? ¿Qué pasa cuando los lindes no son claros? Al decir que se trata de una imagen del cosmos infinito buscamos responder qué pasa con el hecho de que en ninguno de los casos se logra una imagen completa. La cuestión de los límites nos dirige al modo en que representamos el cosmos, bien sea como una esfera con un centro, o bien un fragmento sobre el que podemos historiar.

## Fragmentos sobre fragmentos

La pieza siempre se mira incompleta. Como resultado, la visión de conjunto se imposibilita y pasa a ser fragmento de un todo que se escapa. Aunque en cada pieza hay una imagen. Retomamos al antropólogo e historiador del arte, Hans Belting y su noción de medios de la imagen para apuntar a lo que pasa en la pieza. Si la imagen está en un lugar específico donde aparece, tal lugar es el medio portador de la imagen que le brinda un cuerpo y también una presencia frente a los espectadores.<sup>50</sup> En nuestro caso tenemos dos medios.

En primer lugar, la imagen del universo aparece en las piezas del rompecabezas. Como figura, el rompecabezas puede reconfigurarse en muchas imágenes, por lo que es medio portador de muchas imágenes del universo, en tanto piezas individuales, así como ensambladas. Por otro lado, tenemos, bien sea la placa metálica o la pared (ambas de color blanco) sobre las que se montan en vertical las piezas. Placa y pared son medio del

---

<sup>50</sup> Hans Belting, “Medio - Imagen - Cuerpo”, en *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinosa (Buenos Aires, Madrid: Katz, 2007), 44. Para Belting, el cuerpo muchas veces es el portador de la imagen, por lo tanto, un medio portador. La imagen, al encarnarse en un cuerpo social, adquiere una presencia social. De ahí la importancia que Belting rescata en el cuerpo como medio portador de imágenes funerarias. Gracias a estas, los ausentes logran tener presencia entre los vivos.

rompecabezas y establecen los límites hasta dónde le es legítimo extenderse. Con la placa, la pieza está enmarcada, y, con ello, la representación del cosmos aparece cerrada sobre sí misma, además de incompleta. La tensión se origina entre la imagen que quiere completarse y los límites establecidos por la placa, a saber, entre imagen y el lugar donde se presenta.

Por otro lado, la pared blanca anula estos límites. Al mirarse de cerca se pierde la visión de conjunto pues la imagen está fragmentada y dispersa. Al alejar la mirada, la imagen se dispersa sobre lo horizontal y parece fundirse con la pared blanca. Al tomar la distancia necesaria para advertir los ángulos del espacio galerístico hay una suerte de continuo entre espacio en blanco e imagen. Esta referencia mutua entre piezas y espacio vacío bien podría considerarse una metaimagen.

En parabras de W. J. T Mitchell, cualquier imagen que podamos utilizar para reflexionar sobre la misma naturaleza de las imágenes es, de hecho, una metaimagen.<sup>51</sup> La autoreferencia entre piezas y vacío (o fondo blanco) es formal, en el caso de los montajes sobre la pared blanca, dado que está inscrita dentro de las mismas características icónicas del aparecer de esta imagen. El juego de miradas al cambiar la distancia con la que se observa permite ver que la imagen se disperse, que se funda con el espacio en blanco y por último, que el espacio también resulte enmarcado dentro de un límite espacial que es la galería. La relación entre imagen y espacio apunta a una referencia mutua que Boehm ha denominado continuo icónico.<sup>52</sup> Si el vacío y la imagen se autoreferencian entre sí, parece que la forma

---

<sup>51</sup> William John Thomas Mitchell, “Metapictures”, en *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 56.

<sup>52</sup> Para Boehm, la distinción entre géneros de la imagen en la modernidad no es tan estricta pues hay continuidad entre ellos. Tal continuidad es más como una dispersión rizomática que las vincula. Por otro lado, el continuo icónico también tiene que ver con la forma en que la imagen se funde con el espacio y borra o niega los límites de un encuadre. Cf. Boehm, Gottfried, “El continuo icónico. Géneros e imagen en la Edad Moderna”, en *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*, 178–201.



en que lo hacen es por medio de una tensión que nunca se resuelve. La tensión es la negación de una sobre otra, de la imagen sobre el fondo o este sobre la imagen. Ni el fondo logra absorber la imagen ni esta logra cubrir el fondo. Hay una pretensión de iconoclasia, es decir, de negar la imagen que no se resuelve,<sup>53</sup> pero parece lograr cierto equilibrio. La pregunta es a qué se apunta con el vacío y cómo es que la imagen sobrevive cuando se funde con él. Desgraciadamente, esta discusión nos rebasa por el momento, pero vale la pena apuntar este tipo de metaimagen formal entre pieza y vacío como una línea de investigación pendiente sobre  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$ . Aunque debe limitarse al análisis de sus montajes correspondientes a *Esperando el relámpago* donde se logra esta fusión entre imagen y vacío.

Por otro lado, Mitchell sostiene que una metaimagen es un icono que encapsula y hace visible una teoría del conocimiento.<sup>54</sup> Al hablar de imágenes del cosmos destacan dos tipos de imágenes que hacen visibles teorías del conocimiento sobre el universo que son distantes entre sí. En primer lugar, están las imágenes de una *episteme* astronómica o científica. Por ejemplo, *Los pilares de la creación* es una imagen que pertenece a una *episteme* concreta, a saber, la astronomía. Este tipo de imágenes científicas aluden a la posición del espectador gracias a la presentación de registros de luz que ha venido del pasado y que son observables desde nuestro planeta. Como registro o testimonio, la imagen científica del universo da cuerpo a una *episteme* cuyo discurso corresponde al de un saber técnico sobre la medición del universo gracias a rayos x, gamma, radiación de fondo de microondas, etc.

---

<sup>53</sup> El mismo Boehm discute la forma en que la iconoclasia juega un papel en la determinación de sentido de las imágenes. Primero como su prohibición en el libro del Éxodo; después como una exploración en el arte moderno; por último como una fuerza constitutiva de las imágenes. Cf. Boehm, Gottfried, “Iconoclasmo. Destrucción-naturalización-negación”, en *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*, 68–87.

<sup>54</sup> Mitchell, “Metapictures”, 49. Mitchell llama a este fenómeno de contener una teoría del conocimiento en imagen: *Hypericon*.

En este sentido, el contexto que se genera en torno a estas imágenes también es indicio de nuestras narrativas relacionadas a tal *episteme*. Por ejemplo, al aludir a la narrativa de la creación de manera similar a la fundación de un eje vertical sobre un plano horizontal — es decir, la elevación de una columna en el caso de *Los pilares de la creación*—<sup>55</sup> se alude también a la narrativa de la creación cósmica.

Regresemos a la representación técnica del universo. Aunque la radiación de fondo cósmico de microondas no tenga en sí una forma esférica, su registro lo figura visualmente como un círculo cuyo centro es nuestro punto de observación. Este es, hasta el momento, el único posible y disponible debido a la incapacidad tecnológica de la humanidad para establecer centros de observación que se sitúen fuera de la nube de Oort. Así, encontramos el segundo tipo de imágenes que encapsulan una noción simbólica del universo, las imágenes que piensan el cosmos como una esfera. Destacamos los mapas circulares del universo observable (2012) de Pablo Carlos Budassi (Ilustración 9). A pesar de ser representaciones que parten de datos de las investigaciones de la Universidad de Princeton, recurren a la forma esférica y cerrada sobre sí misma para representar el universo. Aunque partan de datos del quehacer científico, su forma adopta una piel esférica; similar a una bóveda que circunda lo conocido, tal como lo han hecho muchos modelos simbólicos del universo desde la esfera armilar pitagórica a los modelos astrológicos-astronómicos de Kepler. Las razones para

---

<sup>55</sup> Sobre el procedimiento de alzamiento como la instauración de una verticalidad: Cf. Boehm, Gottfried, “El fundamento o fondo. Sobre el continuo icónico”, en *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*, 322–91. Boehm considera que ángulo que se construye en el alzamiento de piedras en vertical, sobre un fundamento horizontal (suelo), propio de las culturas megalíticas, constituye diferencias en la visión de cerca y de lejos. Esta constitución perdura en nuestra forma de navegar el espacio y la manera en que construimos/mediamos imágenes.

decantarse por la esfera-bóveda como representaciones las abordaremos a detalle más adelante.

Consideramos que  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  hace referencia estos dos tipos de imágenes, las científicas y las esféricas. Cabe mencionar que ninguno de los dos casos, ni las imágenes como bóveda o la imagen científica, son meras ilustraciones. Con Mitchell decimos que dan cuerpo a una teoría o *episteme*.<sup>56</sup> Por tanto, tenemos buenas razones para considerar el caso de que nuestro rompecabezas puede proporcionar su propia epistemología icónica sobre imágenes del cosmos y el cosmos mismo. A saber, nuestro rompecabezas hace referencia a dichos tipos de imágenes al mismo tiempo que permite la reflexión sobre su parcialidad. Si las fotografías telescópicas configuran un imaginario sobre la apariencia del cosmos, el rompecabezas viene a detonarlo. Pensemos la imagen telescópica como una boya en el intento por incursionar en el mar. Hay peligros que las boyas pueden no advertir porque el espacio no ha sido explorado. Entonces hay mucho espacio que sobrepasa el territorio de la boya. Por ello  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  invita a pensar la falta de orientación frente al fragmento de imágenes a las que estamos acostumbrados a mirar como un todo, y no, como imágenes que tiene un vacío entre sí por cual navegar.

Si en una fotografía de nebulosas podemos ver la alegoría a los pilares de la creación, en su posible fragmentación perdemos el sentido alegórico de un punto de vista privilegiado. El rompecabezas invita a una mirada detenida para advertir que el contenido de cada pieza es una imagen del cielo nocturno. Esta distancia hace referencia a otras imágenes del cosmos en la medida en que hace evidente que no estamos acostumbrados a mirarlas en detalle, sino

---

<sup>56</sup> Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, 49.

como un gran todo. Y en caso de verlas como un todo, no somos capaces de dimensionar que son parte de un todo más grande que no termina nunca de construirse. En otras palabras, si estamos acostumbrados a ver las imágenes científicas como información superior, o alegorías de puntos de vista privilegiados, el rompecabezas reflexiona sobre estas imágenes como fragmentos de algo mayor. Cada pieza del rompecabezas podría ser una de las tantas imágenes científicas, por lo que estaríamos capacitados para anular jerarquías. Si no sabemos en qué lugar va, o qué dimensiones tienen en relación con las demás, podemos iniciar el armado con cualquiera.

$C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  es una metaimagen *sobre* el cosmos porque hace evidente que no hay imágenes superiores, todas son parciales. Un todo superior sería inasible, y podría pensarse como la bóveda siempre en construcción. Siempre en espera de que otro fragmento cobre sentido para un lugar de observación dado.

Esta fragmentariedad choca con la noción misma de cosmos, que nos remite al griego *κόσμος*, que significa ordenar y, como tal, permite una narración que termina en el orden cósmico actual. El universo no es solo lo que nos envuelve en escala macro cósmica, sino que es mucho más amplio de lo que podemos llegar a contemplar, incluso con los más modernos telescopios cuya mirada no logra llegar hasta los límites del universo. Ya ni mencionemos que solo se mira al pasado percibido desde un determinado punto de vista, el nuestro. Lo que nunca vemos en totalidad es el universo, aunque comúnmente nos lo representemos visualmente como esfera, y de manera narrativa como la génesis o el paso del caos al orden. Así, el universo es cercado dentro de límites espaciales en representación icónicas y/o, dentro de lindes narrativos e históricos. Este tipo de imágenes sobre el cosmos lo figuran como esfera. La *espisteme* a la que dan cuerpo es aquella que considera el universo

como una suerte de unidad cerrada sobre sí, como esfera autónoma y cercana a un modelo que funciona de manera orgánica dentro de sus límites. Una esfera cuya parte visible desde la Tierra es una bóveda.

Un buen ejemplo del establecimiento de lindes es la esfera armilar platónica que apunta a una doble representación del cosmos; de manera visual, como un sistema armonioso que nos envuelve; de manera narrativa, como el mito del Demiurgo, el dios que ordena lo informe de acuerdo con la guía de las ideas.<sup>57</sup> Ambas determinaciones, la visual y la narrativa, son orientativas. Permiten vincular el orden armonioso del macrocosmos a nuestro microcosmos y con ello, dan sentido a un lugar en el mundo. Independientemente de las distancias entre Platón y nuestros días, las representaciones del cosmos, tanto narrativas como visuales establecen lindes que no son arbitrarios. Constituyen un punto de mirada, o bien, un lugar desde el cual comenzar a narrar el presente en relación con el pasado. La narrativa del *Big Bang* como punto de inicio o, las imágenes del registro de radiación de fondo aluden al tiempo pasado. Se convierten en testimonios de la historia cósmica y dan cuenta del orden actual.

Para abordar cómo opera la narración en la obra en el rompecabezas ponemos sobre la mesa la discusión del filósofo Rudolf Arnheim sobre el espacio:

Pensemos en la noción de un universo eternamente en expansión. Podemos manejar una imagen del todo como un globo que se infla sin cesar, pero solamente si le damos una forma imaginándolo confinado por una piel esférica. Este confinamiento le proporciona al mundo un centro alrededor del cual se lo puede imaginar expandiéndose. Al hacerlo, sin embargo,

---

<sup>57</sup> Platón, *Timeo*, 28a–29a. Platón utiliza la analogía del hacedor del mundo con un artesano. Así, el universo es producto de una técnica artesanal. Encontrar al hacedor del mundo es una labor complicada, y comunicar su identidad a todos es imposible, sentencia Platón por medio del personaje de Timeo.

estamos privando al mundo de su infinitud, aquella propiedad que precisamente tratamos de asir. En una infinitud verdadera no existe un centro, éste se halla en todas partes y en ninguna a un tiempo, y no existe dirección, pues el movimiento se produce en todos los sentidos a un tiempo. No existe una orientación en el espacio infinito y no hay diferencia entre movimiento y quietud, ninguna diferencia entre grandeza y pequeñez.<sup>58</sup>

La piel esférica suele ser una figura tradicional para la representación del cosmos. Incluso si se parte de datos propios de un discurso científico como lo hacen los mapas de Pablo Carlos Budassi. Imágenes así pertenecen al segundo tipo de imágenes sobre el cosmos: las que lo representan como una esfera que se percibe como bóveda circundante.

El filósofo Peter Sloterdijk usa ampliamente la figura de la esfera, no solo como forma, sino como lugar que implica una conciliación teórica entre la contemplación y el culto. Para el filósofo alemán, hay “un pentecostés de la esfera”,<sup>59</sup> propia de la actividad filosófica: [... ] lo que importa en la actividad propiamente metafísica de los científicos y filósofos occidentales: lo que hacen es *representar* en cualquier sentido posible de la palabra. Se representan la esfera al exhibirla como modelo realmente presente; y, en tanto en la esfera

---

<sup>58</sup> Rudolf Arnheim, “Espacio exterior y espacio interior”, en *El quiebre y la estructura: veintiocho ensayos* (Barcelona: Andrés Bello, 2000), 66.

<sup>59</sup> Peter Sloterdijk, “Prólogo: Idilios intensos”, en *Esferas II: Globos; Macroesferología* (Madrid: Siruela, 2004), 26. Para el filósofo alemán, la reunión en torno a la esfera implica el momento en que culto y discurso se mezclan sin entorpecerse entre ellos. Similar al modo en que los oficiantes de cultos religiosos erigen estatuas en honor a sus deidades preferidas, los sabios del vitral ubicado en la Torre Annunziata —la imagen que Sloterdijk analiza— han colocado ante sí la figura de la esfera, una alegoría del cosmos para darle veneración de acuerdo con discusiones propias. Para Sloterdijk, la esfera es la imagen del Dios de los pensadores, la caja que lo contiene su altar portátil, el bosque ante las puertas de la ciudad su templo, y, los hombres con túnicas de colores su comunidad sagrada. Cf. Sloterdijk, “Prólogo: Idilios intensos”, 16. En este sentido, pentecostés de la esfera implica la unión de personas que forman un círculo en torno a una figura a la que rinden devoción. Círculo que no está unido por el espíritu santo que garantice que las personas se entiendan a pesar de las diferentes lenguas (*Hechos*, II, 1-11), sino a un todo que en palabras de Sloterdijk, representa una forma que da de pensar, no por medio de oraciones, sino gracias a análisis, mediciones y argumentos. Cf. Sloterdijk, “Prólogo: Idilios intensos”, 16–17.

representada intentan ver la totalidad de lo existente y, en definitiva, al Dios que se revela, el fundamento superbueno, el ser supraesencial mismo, ponen en manos del pensar, que aspira a lo Uno, al todo, a lo unánime, un instrumento tan sólido como sutil para la objetivación de la totalidad de lo existente.<sup>60</sup>

Para Sloterdijk, la recurrencia occidental a la figura de la esfera se relaciona con la representación de envolvimiento y el estar cobijados. Esto incluye la dimensión cósmica donde lo externo a la esfera es lo extraño o carente de ser fuera de los territorios del ser-Uno. La recurrencia por la representación esférica ha sobrevivido en científicos modernos como Copérnico quien mantuvo las formas de las órbitas de los planetas como circulares en el desarrollo del modelo heliocéntrico pues son recorridos perfectos. Kepler, por su parte, apuntó a órbitas con trayectos elípticos, aunque mantuvo la firme convicción de que el universo estaba compuesto por sólidos platónicos —los mismos expuestos en el *Timeo*— y con ello era posible vislumbrar la labor creadora de Dios envolvente. No importa que el universo esté en expansión infinita; que pueda empezar a contraerse en algún momento; o, que se trate de una maquinaria armoniosa y matemática, la piel esférica sigue presente en buena parte del imaginario sobre el universo como unidad cerrada sobre sí y envolvente como bóveda celeste. Con ello, nuestro lugar es, al igual que con la imagen científica —y siempre considerando las distancias tecnológicas y metafísicas que pueda haber—, el centro de nuestra visión y existencia.

---

<sup>60</sup> Sloterdijk, “Prólogo: Idilios intensos”, 23–24.

La figura de rompecabezas toma distancia, en cuanto a representación del cosmos, de la imagen esférica y la determinación de un centro. Aunque la infinitud como propiedad también se pierde, en el caso del montaje de *Principio de incertidumbre*, no es por la figura que toma la imagen, sino por su delimitación dentro de los límites de la placa metálica. Al establecer los límites al armado del rompecabezas se establecen márgenes a la imagen del universo, también, se sitúa un centro que es el núcleo de la placa metálica, aunque este último no permita una perspectiva privilegiada. Si se busca una representación de la infinitud se tiene un cortocircuito debido a su contención en la placa metálica como medio de exposición del rompecabezas.

Parece ser que las combinatorias casi infinitas propias de la figura del rompecabezas coinciden, en tanto representación del universo, con la infinitud sin centro de la que nos habla Arnheim. Ello al haber una limitación espacial dada por la placa metálica. No se trata de una piel esférica, sino de márgenes similares a los del marco de una pintura o una imagen astronómica. Se focaliza la mirada en pedazos de un rompecabezas sin terminar. No se tiene la impresión de mirar una bóveda celeste, sino algo inacabado. Lo que se pierde es una bóveda celeste que circunda cuando el espacio está acotado y delimitado como un territorio cercado.

Por otra parte, cuando el rompecabezas se monta directamente sobre la pared, como sucede en las exposiciones correspondientes a *Esperando el relámpago*, se evita la tensión explícita entre la forma —del rompecabezas— y su lugar de exposición. Esto no es un asunto



menor. Así, en tanto forma, el rompecabezas se ve beneficiado en su exposición sobre la pared.<sup>61</sup> Ya no se tiene una mirada concentrada dentro de un encuadre, sino que se abre.

## Sin márgenes

Al exponer la figura sin márgenes se pierde el centro o cualquier pretensión de una perspectiva privilegiada. Tampoco se amplía la imagen ni se logra completarla, pero permite el juego entre lo cercano y lo lejano, entre una mirada que puede buscar patrones y una que pierda la visión de conjunto porque rebasa la mirada encuadrada. Así se logra aludir al infinito.

Si al mirar a cierta distancia se pierde la visión de conjunto, al poner atención a las piezas ensambladas se advierte un patrón conformado por el recorte de las piezas y la unión de unas con otras. Aunque no hay líneas rectas paralelas, hay una constancia visual en la forma en que el recorte de las piezas se dispersa en el plano vertical y horizontal. Esta constancia visual se asemeja a una retícula rectilínea. Con la salvedad de que en lugar de ser una retícula conformada por líneas rectas —verticales y horizontales situadas a distancias regulares las unas de las otras— se es un continuo conformado por el recorte de las piezas como constancia visual. Los conjuntos de figuras ensambladas se caracterizan por su orientación uniforme y constante sobre lo vertical y lo horizontal, lo que conforma una suerte de retícula que se despliega a lo alto y ancho.

---

<sup>61</sup> Las implicaciones de este cambio se pueden entender si consideramos la distinción del artista Daniel Buren entre el trabajo situado (*situated work*) y trabajo en sitio (*in situ*). El primero subraya la interdependencia entre objeto y su lugar de observación, mientras el arte de *in situ* está irremediablemente vinculado al lugar donde fue concebido. Cf. Daniel Buren, “Situated Work”, en *Habitar el tiempo: [7 de marzo - 18 de mayo de 2014, Museo Jumex] = Inhabiting Time = Habiter le Temps*, ed. Michel Blancsubé, Museo Jumex, y Colección Jumex (Madrid: Artes Gráficas Palermo, 2014), 247. Nuestro rompecabezas parece acercarse al trabajo situado, ya que hay una interdependencia entre el espacio como medio del rompecabezas y la imagen del rompecabezas.

El uso de retículas bien puede asociarse a la cartografía como método de proyección de un territorio; o un objeto tridimensional como un globo, sobre una superficie bidimensional. La geometría ortogonal que abunda en las retículas rectilíneas de los mapas permite que se tengan espacios iguales entre ellos. El trabajo de Pier Vittorio Aureli aborda ampliamente la manera en que la retícula permite articular el control de territorios, además de su rol como *link* entre la tierra y el intercambio comercial.<sup>62</sup> Para este autor, la retícula predominante en los mapas y visualizaciones sobre un territorio dado no se limita a una forma o aspecto, sino que es la abstracción de las relaciones sociales y las propiedades privadas.<sup>63</sup> La retícula no es una imagen por sí misma, sino una estructura que posibilita la medición y división de un territorio proyectado sobre una superficie. Este argumento coincide con lo dicho por Belting, a saber, que una matriz de datos no es una imagen pero la posibilita.<sup>64</sup> La proyección geométrica sobre un espacio bidimensional (como un plano cartesiano u otra clase de matriz de datos) no es, en sí, una imagen, pero si permite la ubicación de datos sobre los cuales ubicarse de acuerdo con las indicaciones notacionales e icónicas.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Pier Vittorio Aureli, "Appropriation, Subdivision, Abstraction: A Political History of the Urban Grid," *Log*, no. 44 (2018): 149.

<sup>63</sup> Aureli, "Appropriation, Subdivision, Abstraction: A Political History of the Urban Grid," 164.

<sup>64</sup> Belting, "Medio - Imagen - Cuerpo", 49.

<sup>65</sup> Me parece importante mencionar el trabajo de Dieter Mersch acerca del papel que juegan, como él las denomina, "imágenes notacionales". Se trata de visualizaciones que difícilmente pueden considerarse imágenes de algo, y sin embargo, desempeñan un papel como evidencia o argumento dentro de las llamadas ciencias duras. Cf. Dieter Mersch, "Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas", 267-90. Para Mersch, las imágenes notacionales no son puramente visuales pues dependen de elementos notativos, como escalas o abreviaturas para entenderse. Así, tampoco son meramente texto. Por un lado me interesa destacar que la retícula como estructura suele ser un elemento constante en las imágenes notacionales (como en las gráficas comparativas) pues sin tal estructura no sería posible constatar dimensiones o alusiones a métricas. Por otro lado, nuestro rompecabezas se aleja la estructura de una matriz de datos, sino que la retícula aparece en su montaje. Es decir, la retícula no es condición suficiente ni necesaria de toda imagen del cosmos, sino particular a el caso.

El tema sobre la retícula en el arte moderno ha sido ampliamente discutido por la historiadora del arte Rosalind Krauss en su artículo “Grids” de 1979.<sup>66</sup> Para la norteamericana, “las retículas son entidades espaciales, estructuras visuales que rechazan explícitamente cualquier tipo de lectura narrativa o secuencial”.<sup>67</sup> Tal como hace Belting con las matrices de datos, Krauss considera las retículas como estructuras vacías de narración pues no contienen elementos visuales que aludan a historias, paisajes, imágenes corporativas o retratos, de ahí que anuncien el silencio.<sup>68</sup> Las retículas son meras estructuras en las que el arte moderno ha plasmado elementos puramente visuales (*exclusive visibility*) que mantienen su autonomía respecto a las palabras,<sup>69</sup> es decir, frente a cualquier narración. En la retícula no hay ningún mensaje por descifrar o interpretar mediante palabras, solo queda lo visible.

Krauss identifica dos tipos de retículas, las centrífugas y las centrípetas. Las primeras, que van “«más allá del marco» a menudo suponen la desmaterialización de la superficie, la dispersión de lo material en un parpadeo o movimiento tácito”,<sup>70</sup> pues las líneas verticales y horizontales se proyectan de manera indefinida. Cualquier límite les es arbitrario. Por su parte, las retículas centrípetas están delimitadas por la cesura entre los límites exteriores de la propia retícula y los límites exteriores del marco, lo que obliga a considerar la retícula totalmente inserta en el marco.<sup>71</sup> La diferencia radica principalmente en una retícula

---

<sup>66</sup> La ficha del artículo original es Rosalind Krauss, “Grids”, *October* 9 (1979): 51–64, Para la investigación se utilizó principalmente la traducción de Adolfo Gómez Cedillo que aparece en Rosalind E. Krauss, “Retículas”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo (Madrid: Alianza, 2015), 22–37. Se mencionan ambas versiones para rescatar las palabras que refieren a conceptos en su idioma original.

<sup>67</sup> Krauss, “Retículas”, 27.

<sup>68</sup> Krauss, “Grids”, 50.

<sup>69</sup> Krauss, “Retículas”, 50.

<sup>70</sup> Krauss, “Retículas”, 36.

<sup>71</sup> Krauss, “Retículas”, 35.

proyectada de manera indeterminada —no se puede conocer su límite o final— fuera de los marcos y, una retícula que está contenida por un marco bien definido que la encierra.

Regresando a nuestro caso, la retícula conformada por la constancia visual de las figuras del rompecabezas no está del todo vacía, pues la mirada cercana facilita un vistazo de la bóveda celeste. Con ello, no se trata de una estructura que permita una imagen, sino de una imagen que ha devenido reticular debido al corte realizado por el suaje. Aunque se tenga una imagen sin recurrir a narraciones, no se trata de una imagen meramente visual pues el rompecabezas puede recorrerse y, por su forma se incita a la mano para su intervención. Tacto y mirada son capaces de aludir al ensamblaje y desmontaje.

Ahora bien, en el caso del montaje realizado para *Principio de incertidumbre*, cualquier proyección de la retícula en sentido centrífuga era obstaculizada por la asimetría entre los bordes del soporte metálico y el recorte de las figuras. Tampoco parece sugerirse una retícula centrípeta ya que no hay piezas con bordes que permitan ajustar la pieza armada a la placa metálica donde es expuesta. Lo que se tiene es la posibilidad frustrada de extender vertical y horizontalmente la figura de la imagen, ya sea de manera centrípeta o centrífuga. Se trata de una sobrecontención de un despliegue reticular. En primer lugar, porque la imagen no está completa ni se proyecta reticularmente fuera de los límites del marco. En segundo porque la figura no se acopla a los límites, y parece fragmentarse internamente, lo que hace que las piezas sueltas vayan en contra de la continuidad reticular. De esta manera, el rompecabezas presentado en *Principio de incertidumbre* no solo rehúye a la narración, sino a una estructura reticular que pueda contenerse en un espacio dado o proyectarse fuera de este. Si la retícula rehúye a la narración, su desestructuración alude a un colapso de toda temporalidad. No estamos frente a una narración correspondiente al paso del caos al orden

como la mayoría de las narrativas vinculadas, o cercanas, a las imágenes de la bóveda celeste, sino frente a la instantánea de un colapso. Se marca una distancia respecto a muchas imágenes del cosmos, además de acentuar la falta de orientación espacial y temporal.

Si la retícula es para Krauss esquizofrénica por ser indeterminada y un símbolo del silencio narrativo,<sup>72</sup> su colapso en el montaje de *Principio de incertidumbre* apunta a la falta de congruencia entre la imagen del cosmos y su propiedad de infinitud, así como entre forma de rompecabezas y el medio donde se presenta. De manera similar, con Arnheim veíamos que el cosmos infinito hace cortocircuito con su representación dentro de una piel esférica o enmarcada. Pero al eliminar los bordes, como sucede con los montajes correspondientes a *Esperando el relámpago*, se borra la contención de la figura. Sin límites se alude al infinito del cosmos a costa de perder una visión de conjunto.

## Temporalidad

Que la figura se abra sin límites tiene un peso en la temporalidad de la imagen. No queremos decir que al estar la imagen fragmentada de manera encuadrada carezca de una temporalidad particular. La tiene y es la del colapso. Pero hasta el momento no habíamos tratado el peso de la narración en la imagen ya que no hay personajes, escenas ni motivos que aludan a acciones o eventos. De manera similar, la presencia de la retícula, en términos de Krauss, dista de narraciones o hechos a historiar. Si regresamos a la forma esférica como figuración del cosmos es probable que nos encontremos con algún tipo de narración. Pero  $C = (2 \cdot 40!)$   $(250 (40-1)!)$  no retiene siquiera una piel esférica tridimensional que se proyecte sobre un

---

<sup>72</sup> Krauss, “Retículas”, 36.

plano bidimensional. Sin paralelas o meridianos que aludan a la proyección tridimensional del globo sobre una superficie bidimensional, no es una esfera armilar que funcione como modelo ideal del cosmos;<sup>73</sup> tampoco es un modelo geocéntrico que ancle nuestra posición en un lugar privilegiado; o, una representación completamente matemática con miras a la medición y la predicción de los astros. Estos casos brindan cierto grado de certeza sobre el cosmos y su lugar, ya sea de forma mitológica, como creación divina o, como modelo explicativo de los fenómenos. De ahí la recurrencia a la circularidad como forma de representar lo cerrado sobre sí mismo, lo que puede ser narrado y conocido. Implican una cierta temporalidad narrativa: el paso del caos al orden; la fundación de la creación divina; o, los cambios observables y medidos de la bóveda celeste en un determinado tiempo y espacio. Sin un relato concreto, nuestro rompecabezas carece de certezas espaciales o temporales que puedan inscribirla en una determinada narración. No hay centro ni puntos a historiar.

La forma icónica de representar al cosmos como esfera puede implicar una narración determinada.<sup>74</sup> Para Siri Hustvedt, buena parte de la producción pictórica de occidente está

---

<sup>73</sup> Francis Macdonald Cornford, *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato* (Indianapolis, Ind: Hackett Pub. Co, 1997), 105–107. Para Cornford, la descripción del universo realizada en el *Timeo* corresponde a la de una esfera armilar. Los planetas son instrumentos para medir el tiempo y con ello, dar cuenta de la forma armoniosa y regular de los ciclos cósmicos.

<sup>74</sup> Matizamos que no toda imagen esférica implica una narración sobre el paso del caos al orden. La disputa viene se remonta a los filósofos griegos Platón y Aristóteles. Platón en el *Timeo* recurre a una cosmogonía para narrar el paso del caos al orden. Por tanto estamos ante una narrativa histórica, a la vez que permite explicar el cosmos como imagen móvil de la eternidad (*Tim.* 37d). Platón sostiene que toda imagen es imagen de algo, por lo tanto generada (*Tim.* 52c) y esto no es la excepción para el universo. La imagen-cosmos del demiurgo es infinita porque no dejará de existir, es decir, la esfera armilar descrita en *Timeo* no cesará pues marcha según un tiempo infinito. Pero su infinitud ha sido generad, por lo tanto no es eterna.

determinada por la percepción lineal de la lectura, así vemos imágenes de izquierda a derecha como si estuviéramos leyendo: En sus palabras:

En la cultura occidental, la concepción espacial del tiempo suele consistir en una línea horizontal o flecha que se desplaza de izquierda a derecha. Nos imaginamos un discurrir narrativo en esta dirección. El devenir de los acontecimientos se percibe en un movimiento de izquierda a derecha del espacio pictórico [...].<sup>75</sup>

La autora denomina a este fenómeno un “sesgo espacial” en el que los movimientos oculares del leer y escribir han impactado directamente en nuestra percepción visual. Además, la verticalidad pictórica tiene que ver con el instante y las emociones, mientras que la horizontalidad se relaciona con el tiempo histórico.<sup>76</sup> De esta manera, de izquierda a derecha se lee el paso del tiempo, mientras la altura determina la intensidad emocional. No obstante, en el caso de nuestro rompecabezas no hay una percepción similar a la de la lectura de izquierda a derecha. Tampoco hay una orientación histórica como podría ocurrir con una esfera armilar u otro modelo de las órbitas de los astros. No hay personajes por identificar ni atributos o motivos por reconocer. Si no es posible ver la pieza como narración y la visión de

---

Aristóteles por su parte, no incorpora una fase genética previa al mundo como lo conocemos, esto es, no recurre a una cosmogonía para dar cuenta de esferas celestes como bien señala Miguel Candel en su nota introductoria a *Acerca del Cielo*. Cf. Miguel Candel Sanmartin, “Introducción”, en *Acerca del cielo ; Meteorológicos*, de Aristóteles, trad. Candel Sanmartin (Madrid: Gredos, 2015), 16. El estagirita sostendrá que afirmar que el universo “por un lado, ha sido engendrado y que, sin embargo, es eterno pertenece a las cosas imposibles” *DC* 279b15. Aristóteles quiere, por un lado, demostrar que las causas del universo no pueden ser infinitas (*Meta*. 994b5) y por otro, afirmar que la causa del cosmos debe ser eterna e inmóvil, así como carente de magnitud (*Meta*. 1073a5). Aristóteles insiste constantemente en la forma esférica del universo, pero queremos dar cuenta de que no recurre a una temporalidad narrativa (cosmogonía) como si lo hace Platón. Por tanto, no toda imagen esférica alude a una narración histórica o temporal.

<sup>75</sup> Siri Hustvedt, “Recordar en el arte: lo horizontal y lo vertical”, en *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres: ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*, trad. Aurora Echevarría Pérez (México: Editorial Planeta Mexicana, 2017), 335.

<sup>76</sup> Hustvedt, “Recordar en el arte: lo horizontal y lo vertical”, 358–59.

un todo completo se escapa, solo queda recurrir a lo que puede verse frente a la obra. Pero al aludir exclusivamente a la vista, es poco probable que se pueda llegar a la combinatoria que corresponde a la imagen original, valor correspondiente a un -1 entre un número con 96 ceros, y cuya temporalidad es la del pasado “esto ha sido”. Esta es la temporalidad de la imagen científica cuyo carácter es testimonial, ser un índice del pasado que permita cierto grado de certeza sobre el cual desarrollar la investigación astronómica. Nuestro rompecabezas pierde ese carácter testimonial sobre el cual se puede predicar que los cuerpos celestes han sido de cierta manera o estado en tal o cual posición. Al perder su carácter testimonial no se puede negar o afirmar pues se ha perdido el criterio de verdad constituido por la correspondencia entre la imagen y un pasado a narrar.

Que una imagen funciona fuera de la lógica predicativa es un tema bastante desarrollado por Gottfried Boehm, filósofo e historiador del arte de nacionalidad alemana. Para él, “la escritura y el lenguaje se orientan según una secuencia lineal, se tiene que ordenar en una sucesión temporal”,<sup>77</sup> además de someterse a una lógica predicativa de la negación y la afirmación, características singulares de enunciados predicativos.<sup>78</sup> Con la imagen no ocurre lo mismo, sino que tiene una *simultaneidad*. Esta postura dista de la de Hustvedt, quien considera que existe la tendencia por leer las imágenes como si fueran textos de derecha a izquierda, esto es con un sesgo espacial. Boehm recurre al *Estudio rojo* (1911)<sup>79</sup> de Henri Matisse (1869-1954) para argumentar cómo es que la imagen tiene su propia temporalidad.

---

<sup>77</sup> Gottfried Boehm, “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen”, en *Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-perfección*, ed. Linda Báez Rubí y Emile Carreón Blaine, Primera edición (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014), 40.

<sup>78</sup> Boehm, Gottfried, “La productividad de la carencia”, en *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*, 254.

<sup>79</sup> MOMA, Nueva York.



Podemos contrastar a Boehm con Hustvedt para apuntar que no toda imagen está determinada con un sesgo espacial, por tanto, tampoco con una temporalidad lineal de derecha a izquierda.

[...] nuestra atención *se divide*: primero resalta al ojo el rojo dominante, que también otorga el título a la imagen [...]. El color cubre la superficie completa de orilla a orilla sin debilitarse en alguna parte o interrumpirse por completo. Gracias a este rojo tan intenso percibimos la imagen como un *continuo*, la experimentamos como una *totalidad* que invade todos los lugares. Con la presencia de este fondo se vincula el otro lado de nuestra atención. Ésta se dedica a la variedad de las cosas representadas y en ello satisface nuestra curiosidad. Especialmente quisiera subrayar que *la división de nuestra atención* se detona gracias a la *diferencia* que subyace en la imagen. Su capacidad deíctica es resultado de la tensión temporal que se vincula con ella. El fondo hace referencia entonces a las cosas y las cosas a su vez al fondo. En esto experimentamos el rojo continuo como una *magnitud simultánea*, los objetos individuales, por el contrario, en un *vaivén sucesivo*. Por remoto que parezca que la simultaneidad alguna vez pueda convertirse en una sucesión —en la imagen aparecen vinculadas sin ninguna tensión— como una unidad visual. Hacen referencia la una a la otra, configuran una relación compleja de intercambio.<sup>80</sup>

La pintura de Matisse que cita Boehm tiene su propia temporalidad pues logra dividir la atención en aspectos que podrían cortocircuitar la temporalidad lineal. La *magnitud simultánea* y el *vaivén sucesivo* están en conflicto para una narración temporal y la imagen logra conciliarlas. Con ello se logra eludir un estado de las cosas en que pueda afirmarse que *x* es o no es. Por otro lado, la magnitud no se sobrepone a las cosas (no es un caso de

---

<sup>80</sup> Boehm, “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen”, 39.

*overpainting*) ni las cosas están meramente colocadas en el fondo rojo (la magnitud del color rojo no responde a un espacio en perspectiva). Magnitud y vaivén están coexistiendo, al mismo tiempo, dentro de los límites del cuadro. Aparecen *simultáneamente* ante la mirada. Con lo dicho por Boehm, al ver un cuadro de una persona cayendo podríamos decir que está *siempre* en caída. No está ni de pie ni el suelo, sino encerrado en su propia temporalidad. En principio, la sucesión temporal no es legítima como mecanismo de determinación para las imágenes.<sup>81</sup>

Por su figura de infinitas combinatorias,  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  desmonta cualquier intento de narración. Si bien, hay rompecabezas que pueden jugarse siguiendo una horizontalidad narrativa, las infinitas combinatorias posibles de la figura anulan la posibilidad de situarla en una narrativa de desarrollo teológico. La obra no cuenta una historia lineal y autoconstructiva, sino que se construye-destruye a sí misma en cada montaje. Cada nueva manera de armarse tiene una nueva temporalidad que no remite a una correspondencia con un estado de las cosas o un intento por reconstruir a una imagen original.

---

<sup>81</sup> Esto no excluye que existan imágenes a las que sea válido demandar una verificación temporal. Aunque esto responde a su uso en casos específicos y suele asociarse más con el registro y visualización de datos. Por ejemplo, el caso de la cronofotografía de Marey, en la que la sucesión temporal que el aparato registra es fundamental para construir conocimiento sobre el vuelo de las aves. Cf. Cecilia Calderón Pichardo, “La especificidad del medio visual en la imagen científica: análisis de las fotografías sobre el vuelo de aves de Étienne Jules Marey”. Tesis que para obtener el grado de Maestra en Filosofía de la Ciencia (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021).

Nuestro ejemplo apunta al campo de las imágenes científicas que están sustentadas en “estructuras de intervalos, es decir números”. Cf. Boehm, Gottfried, “¿Más allá del lenguaje? Observaciones sobre la lógica de las imágenes”, 58. Por ejemplo, podemos pensar aquellas imágenes biológicas que buscan representar el cambio de ciertos organismos, donde las ilustraciones de Maria Sibylla destacan.

También podemos destacar el caso de visualizaciones grafemáticas que vinculan elementos notacionales con icónicos. Cf. Dieter Mersch, “Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas”, 267–90. Los casos donde las estructuras numéricas y lingüísticas hacen simbiosis con espacios icónicos/pictóricos parecen apuntar a una supeditación de lo visual a lo sucesivo. Las gráficas podrían ser un caso donde lo puro visual parece retomar protagonismo. Pero investigar su mecanismo de sentido icónico dentro de sus campos de aplicación es tema que rebasa las metas del presente ensayo.

La unidad visual que surge de las imágenes de  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  permite conciliar la simultaneidad y la sucesión. Esta última queda suspendida en la temporalidad de la imagen. No debe entenderse como un estatismo sino, como un poder de colisión.<sup>82</sup> Esta noción es retomada del filósofo e historiador del arte, de nacionalidad francesa, Georges Didi-Huberman quien nos dice que la imagen dibuja su propio espacio, un (*Bildraum*) que se caracteriza por su doble temporalidad como *actualidad integral* (*intergraler Aktualität*) y como *apertura de todos lados* (*allseitiger*).<sup>83</sup> Sin márgenes o encuadres de la figura, no se trata de una narración lineal, tampoco hay una percepción similar a la de la lectura de izquierda a derecha,<sup>84</sup> sino que todas las piezas del rompecabezas chocan y se despliegan rizomaticamente en todas direcciones constituyendo una actualidad integral y apertura de todos lados. Cada pieza tiene su propio presente sin que ninguna sea sucesión o pasado de otras.

Si el rompecabezas rehúye a ser índice de un tiempo pasado, su percepción tiene que ver con su aparecer. Retomamos lo que Martin Seel denomina un *aparecer estético* donde pueden percibirse las cosas de manera errónea, pero “la revelación de una ilusión perceptual no conlleva necesariamente una corrección de la percepción: la apariencia, *engañoso* en otras circunstancias, puede *guiar* en este caso una percepción que es evaluada positivamente”.<sup>85</sup>

Si creemos que solo hay una imagen posible del universo, entonces el rompecabezas introduce el supuesto error de formar una imagen incorrecta. En cambio, con Seel podemos

---

<sup>82</sup> Didi-Huberman, “La imagen-malicia. Historia del Arte y rompecabezas del tiempo”, en *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015), 168.

<sup>83</sup> Didi-Huberman, “La imagen-malicia. Historia del Arte y rompecabezas del tiempo”, 168.

<sup>84</sup> Hustvedt, “Recordar en el arte: lo horizontal y lo vertical”, 335.

<sup>85</sup> Martin Seel, “Aparecer y apariencia”, en *Estética del aparecer*, trad. Sebastián Pereira-Restrepo (Buenos Aires: Katz, 2010), 98.

ver que cada combinatoria puede evaluarse positivamente como una percepción de una imagen del cosmos. Las combinatorias y su aparecer estético se enriquecen por el conflicto que genera y le da un sentido específico a la obra: como un universo de múltiples imágenes en potencia que difieren entre sí, también como muchas imágenes diferentes sobre el cosmos con legitimidad temporal, espacial e icónica. En este sentido, la imagen del rompecabezas se figura como un presente constituido por posibilidades abiertas para navegar entre combinatorias de piezas y nunca, como un testimonio del pasado.

Al tener múltiples temporalidades posibles que se implican en las múltiples combinatorias de la figura, conviene tener en cuenta la tesis de Georges Didi-Huberman que plantea la imagen como anacrónica porque no debe, ni puede, entenderse únicamente a la luz de su contexto cultural-histórico-social.<sup>86</sup> La imagen demanda una interpretación desde el presente que la convierte anacrónica; es decir, adquiere su sentido desde sus propias condiciones ontológicas como su aparecer y percepción, no desde su contexto de producción.

Como consecuencia, la imagen siempre es presente y nunca un mero vehículo transparente al pasado, tampoco, un vestigio privilegiado para reconstruir un contexto anterior.<sup>87</sup> Este es uno de los escenarios que la Historia del Arte ha querido evitar ya que la

---

<sup>86</sup> Keith Moxey, “Do We Still Need a Renaissance?”, en *Visual time: the image in history* (Durham: Duke University Press, 2013), 25.

<sup>87</sup> Moxey hace referencia al trabajo de Hubert Damish, Wolfgang Kemp, David Freedberg, Svetlana Alpers, Rosalind Krauss y Michael Fried como autores constituyentes de una línea de investigación donde la imagen tiene un papel activo en la reconstrucción de las circunstancias de su producción. Cf. Keith P. F. Moxey, “Visual Studies and the Iconic Turn”, 60. Por nuestra parte, destacamos el trabajo de Svetlana Alpers en *El arte de describir* donde la autora enfatiza que no todo el arte, en el caso que ella estudia el holandés, presenta una tradición progresista. Más que buscar los cambios culturales en las tradiciones artísticas, Alpers invita a buscar en lo que persiste en la cultura y lo sustenta. Como ella misma comenta, no le interesa estudiar la historia del arte holandés, sino la cultura visual —concepto tomado de Baxandall— holandesa. Cf. Svetlana Alpers, en *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII* (Madrid: Blume, 1987), 28. Bajo esta línea de investigación, la imagen tiene un papel activo en la interpretación y no es un mero vehículo transparente del pasado según una evolución histórica. Por ello la imagen es parte al mismo tiempo que constituye una cultura visual concreta.

imagen parece estar fuera de todo tiempo o narración histórica. Para Didi-Huberman, todo intento de reducir el análisis visual a una iconografía fracasa pues elimina la potencia presente de la imagen y la reduce a un mero documento que debe explicarse desde el pasado. Me parece que Seel apunta en una dirección muy similar con su idea del aparecer estético, donde la imagen no es una correspondencia con un estado real de las cosas, sino que crea y demanda; desde su correspondiente fenomenología, sus propias condiciones de mediación.

Las ideas de Didi-Huberman y de Seel nos permiten ver nuestro rompecabezas como una imagen siempre presente, que no puede reducirse a una iconografía pues no hay motivos, personajes o escenas representadas que debamos reconocer. Su interpretación tampoco puede reducirse a una correspondencia con una convención de signos o símbolos, mucho menos a la correlación con un texto o narración. Nuestro rompecabezas genera su propia temporalidad perceptiva y demanda su interpretación desde la actualidad, no desde su concordancia con el pasado o como un vestigio cultural de cierta visión del cosmos.

Estas lecturas apuntan a lo que Keith Moxey llama heterocronía, a saber, la posibilidad de articular una resistencia al tiempo universal.<sup>88</sup> Para Moxey, el tiempo de la modernidad es teológico. La heterocronía aparece, principalmente, como una suerte de categoría flexible para entender la presencia e interpretación de las obras de arte para la disciplina de la Historia del Arte. Si esta disciplina se basa en la estética kantiana y la historia hegeliana,<sup>89</sup> entonces asigna una locación secuencial a las producciones de artefactos

---

<sup>88</sup> Moxey, *Visual time: the image in history*, XI. Me parece interesante que Moxey anuncie esta definición de heterocronía apenas empezando los agradecimientos de su libro.

<sup>89</sup> Moxey, "Visual Studies and the Iconic Turn", 59.

significativos de acuerdo con un sistema teológico o tiempo universal.<sup>90</sup> Esto es, hay solo un camino, una historia única y un modo singular en que la humanidad o civilización debe realizarse, lo que determina una sola manera de desarrollo para los objetos artísticos. Para Moxey, así como para otros pensadores, esta visión es el tiempo teológico de la modernidad que corresponde a la concepción de occidente como modelo único civilizatorio.<sup>91</sup> Si el modelo es único, cualquier forma (sub)alterna se constituye como un imaginario de lo otro.<sup>92</sup> En este contexto es que se plantea la heterocronía como resistencia al tiempo universal.

Moxey plantea que el tiempo del arte no es sincrónico debido a que ciertas obras pertenecen a temporalidades distintas. Con ciertas obras nos referimos al problema de que el arte producido fuera del mundo o cultura dominante no es reconocido como parte del canon

---

<sup>90</sup> Moxey, "Introduction", en *Visual time: the image in history*, 2.

Al respecto, el trabajo de Preziosi es muy esclarecedor. Cf. Donald Preziosi, "Seeing Through Art History", en *Knowledges: historical and critical studies in disciplinarity*, ed. Ellen Messer-Davidow, David R. Shumway, y David Sylvan (Charlottesville: University Press of Virginia, 1993), 215–31. Preziosi también comparte que la Historia del arte tiene un esquema universal donde sitúa obras con los (ideales) horizontes (potenciales) de la historia artística universal. Este autor compara la caracterización que la Historia del Arte ha realizado de las obras con una labor taxonómica donde, se organizan especímenes de acuerdo con sus formas. La idea de desarrollo formal está fuertemente influenciada por los métodos de biología del siglo XVII-XVIII, en el que las formas taxonómicas daban cuenta del desarrollo de las especies según un criterio de desarrollo teológico. Este criterio, claro está, debe más de la recepción de los textos como el de Darwin que al propio trabajo científico. Así, la historia del arte crea su propia evidencia al dejar fuera aquellas formas que no le son útiles para explicar su desarrollo teológico. En última instancia, para Preziosi, la Historia del Arte crea la historia misma.

<sup>91</sup> Entre la amplia bibliografía me gustaría destacar el trabajo de Gran y Price sobre la cuestión respecto a la posibilidad de descolonizar la historia del arte. Cf. Catherine Grant y Dorothy Price, "Decolonizing Art History", *Art History* 43, no. 1 (February 2020): 8–66.

Por otro lado, hay trabajos puntuales como los de González Casanova respecto a la categoría de colonialismo interno; Silvia Rivera Cusicanqui sobre los discursos descolonizadores y; Linda Tuhiwai Smith en torno a descolonizar las metodologías para abolir las categorías de objeto de estudio cuando se trate de personas. Cf. Pablo González Casanova, "El colonialismo interno (1969)", en *De la sociología del poder a la sociología de la explotación: pensar América Latina en el siglo XXI*, ed. Marcos Roitman Rosenmann (México, D.F., Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015); Silvia Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires: Retazos: Tinta Limón Ediciones, 2010); Linda Tuhiwai Smith, *A descolonizar las metodologías: investigación y pueblos indígenas*, trad. Kathryn Lehman, (Santiago: LOM Ediciones, 2016).

<sup>92</sup> Cf. Edward W. Said, "Introduction", en *Orientalism* (London: Routledge and Kegan Paul, 1978), 1–30. El otro se constituye no al verlo directamente, sino mediado por sus representaciones literarias, exageradas narraciones de viajes, etc.

universal. Moxey apunta al arte producido por otras temporalidades que no se circunscriben al tiempo universal, entendiéndolo como el desarrollo universal/teológico. El ejemplo de Moxey sobre una heterocronía es Gerard Sekoto,<sup>93</sup> para Didi-Huberman el fresco de Fra Angelico es una imagen anacrónica.<sup>94</sup> Ambos casos indican que ciertas imágenes escapan a su contexto de producción.

Si el tiempo occidental es teológico, la idea de que otras culturas fuera de la hegemonía tengan su propia modernidad es un oxímoron, una contradicción lógica.<sup>95</sup> Trabajos como los de Moxey y Didi-Huberman apuntan a un tiempo múltiple que desarticula el tiempo teológico. Sin narrativa lineal o final histórico, la historia termina. Para Danto, estamos en un tiempo posthistórico en el que el arte se convierte en filosofía para ser comprensible.<sup>96</sup>

Al dislocar el tiempo universal también se desacopla la legitimidad de todos los sistemas de tiempo, así como sus narrativas consecuentes.<sup>97</sup> Cualquier pretensión de temporalizar tiene implicaciones teológicas asociadas con un intento de definición y narración.<sup>98</sup> Moxey, al seguir a Bourriaud, caracteriza a la contemporaneidad como ahistórica, así la heterocronía o la posibilidad de muchos tiempos se traduce en acronía, la falta de tiempo.<sup>99</sup>

---

<sup>93</sup> La imagen a la que Moxey hace referencia es *Two Friends*, 1941. Se trata de un óleo sobre lienzo, actualmente en disposición Johannesburg Art Gallery / The Gerard Sekoto Foundation. Cf. Keith P. F. Moxey, “Is Modernity Multiple?”, en *Visual time: the image in history*, 12–13.

<sup>94</sup> Didi-Huberman, “Apertura. La Historia del Arte como disciplina anacrónica”, en *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 31–34.

<sup>95</sup> Moxey, “Is Modernity Multiple?”, 11.

<sup>96</sup> Arthur Coleman Danto, “Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary”, en *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), 3–19.

<sup>97</sup> Moxey, “What Time is Tomorrow?”, en *SITAC X: el futuro: de vuelta a la cuenta larga*, ed. Shuddabrata Sengupta, Primera edición = First edition (Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2016), 282.

<sup>98</sup> Moxey, “What Time is Tomorrow?”, 282–283.

<sup>99</sup> Moxey, “What Time is Tomorrow?”, 280.

Nuestro rompecabezas no desarticula el tiempo teológico de Occidente, pero sí desarticula la narración teológica de los modelos cósmicos esféricos que muestran el paso del caos al orden. Aunado a ello suspende la narración histórica de la imagen científica como un índice de un estado de cosas. Al situar las figuras del rompecabezas dentro de un presente inacabado, cada fragmento así como cada intento por armar la pieza están legitimados para reclamar su propio tiempo —aunque sin la posibilidad de volver tal tiempo en un tiempo soberano o teológico. Es entonces una pieza que puede pensarse como heterocronía en la medida en que presenta la posibilidad de muchos tiempos de manera simultánea. También puede pensarse como acronía a falta de un tiempo teológico o narrativo que pueda leerse con un sesgo espacial.

Si consideramos el principio de incertidumbre, aquel que nos dice que lo que observas lo cambias, la cuestión sobre la verdad o falsedad de una imagen va más allá de su correspondencia con un determinado estado de las cosas como carácter de evidencia. En palabras de Martin Seel, tenemos una experiencia del aparecer del rompecabezas en la “cual sabemos o podemos llegar a saber que no le corresponde ninguna aparición real”,<sup>100</sup> donde lo real se corresponde lo que ha sido y puede verificarse gracias a su registro o narración.

En *Principio de incertidumbre* la imagen aparece encerrado dentro de un recorte rectangular que no brinda certeza sobre una narrativa del pasado ni da indicios del porvenir, sino de una acción congelada: el colapso del presente. La sugerencia de retícula contenida y frustrada no aparece como una suspensión del tiempo narrativo, sino como su colapso dentro de los límites de la lámina. La verticalidad sugiere esta acción del colapso y se acentúa más

---

<sup>100</sup> Seel, “Aparecer y apariencia”, 101.



con las piezas del rompecabezas en el suelo. La temporalidad no es narrativa, sino estática y emocional según un sesgo espacial. Alude a un colapso congelado.

Por otro lado, en el montaje de *Esperando el relámpago* la temporalidad se abre. Visto de cerca, se puede aludir al contenido de las piezas del rompecabezas: el universo bien puede estar construyéndose como imagen o desmontándose, ambas posibilidades en un mismo tiempo. La tensión temporal entre lo que está siendo y lo que está dejando de ser impide que una imagen total del universo aparezca en su individualidad como unidad confinada en límites. Por el contrario, el carácter fragmentario de la pieza hace que con la mirada de lejos veamos un universo inacabado, en proceso de construcción o desmontaje, todo al mismo tiempo.

Cuando no hay límites escapa el centro. Tampoco vale aludir a una imagen original pues no hay orientaciones para armar la pieza (*esta estrella va junto a esta otra, ésta va por acá*). En tanto forma, lo que escapa es la certeza, tanto de la orientación como de las dimensiones pues la imagen nunca se completa. No hay seguridad para afirmar contundentemente que cierta combinatoria es correcta porque se carece de medios para contrastar con un “así ha sido”. Sin modos de orientarse de manera precisa, la posibilidad de afirmar un pasado registrado por la fotografía pierde validez. El tiempo pasado como registro, huella, testimonio de la fotografía telescópica se abre en la tensión entre espacialidad —el lugar de las piezas— y temporalidad —una imagen del pasado que siempre escapa.  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  no es objeto que permita historiar y valide un tiempo pasado. Sin tiempo narrativo y la evidencia del pasado, hay una negación a cualquier pretensión de afirmar o falsear la imagen. No hay un criterio de verdad para nuestro rompecabezas.

Antes hemos notado que un tipo de simultaneidad está presente en la obra en tanto es una imagen en construcción y desmontaje, ambas al mismo tiempo. Las miradas hacia atrás, en el sentido de intentos realizados por armar la pieza son otros modos de ser igualmente válidos entre ellos. No es correcto hablar de prototipos para armar correctamente el rompecabezas pues este tiene una temporalidad como *actualidad integral* en cada montaje, mientras está abierta a nuevas posibilidades actualidades.

Cada que se montan las piezas en una disposición dada se niegan otras posibilidades. En este sentido, retomamos a David Freedberg para precisar que la voluntad para destruir una imagen a menudo implica negar que, de alguna manera, la imagen es algo viviente. Tal capacidad es la que hace que la voluntad iconoclasta precise negar o eliminar una imagen.<sup>101</sup> El trabajo de Freedberg busca determinar la psicología detrás de la mediación con imágenes, especialmente los casos donde se les destruye. Negar una imagen por considerarla “falsa” bien puede responder a un tipo de psicología que demanda premisas o argumentos que puedan verse como una lógica predicativa, es decir, la falsedad y la verdad. Buena parte de la literatura sobre la imagen se ha dirigido en tal posición, empezando con las reflexiones de Platón en torno a lo visual:<sup>102</sup> la imagen debe destruirse por mostrar simulacros. Ya hemos visto que nuestra obra no pretende ser un original o un modelo. Logra negarse a sí misma como imagen en cada montaje, no solo de manera predicativa como un “esto ha sido”,

---

<sup>101</sup> David Freedberg “Iconoclasm: The Material and Virtual Body”, en *Iconoclasm* (Chicago: University of Chicago Press, 2021), 33.

<sup>102</sup> Cf. Edward Lee, “On the Metaphysics of the Image in Plato’s ‘Timaeus’”, en *The Monist* 50, no. 3 (1966): 341–68. Considero que el trabajo de Lee es bastante clarificador sobre la ontología de la imagen en el *Timeo*. El autor desarrolla cómo la imagen llega a ser copia y, como la misma naturaleza de las imágenes les permite reproducir la apariencia de todo. Para ello, el autor hace una lectura de la *chóra* del *Timeo* como receptáculo de todas las apariencias y condición de una metafísica de las imágenes.

también como una imagen completa y finita. Niega cualquier determinación espacial y temporal para dar lugar a una representación *sobre* lo infinito.

En suma, hay una destrucción del ámbito unitario (*Überblick*). Se tiene la supervivencia de la imagen no por una iconografía, sino por fragmentos de un todo huidizo. La constancia visual de la pieza rehúye a la narración al proyectar hacía los ejes  $x$  y  $y$  de manera indefinida como si de una retícula se tratara. No hay una narración teológica, sino una estructura reticular que rehúye a toda narración con principio y fin. Sin centro, la retícula puede extenderse en todas dimensiones. Niega el tiempo universal y al mismo tiempo, niega todo posible tiempo alterno.

## Conclusiones

Parte de la motivación de este trabajo fue indagar cómo es que el rompecabezas  $C = (2 \cdot 40!)$  ( $250 (40-1)!$ ) es una representación sobre el cosmos. En este sentido, su contenido visual y táctil lo distancian de otras representaciones del universo. Sus características formales condicionan que estemos ante un conjunto de piezas de rompecabezas que pueden combinarse y formar un número casi ilimitado de imágenes que no podrían ser procesadas, recordadas y manejadas por una persona. Es precisamente esta fragmentación la que ocasiona que no se tenga la visión de una imagen terminada. En su lugar, el montaje presenta una visión fragmentada de la bóveda celeste.

Llama la atención que la ficha de la pieza establezca que se trata de una fotografía de la bóveda celeste. Por un lado tenemos la figuración del universo que se percibe como esfera; por otro, su observación mediante instrumentos como el telescopio y su registro fotográfico. Ahora bien, por el lado visual el rompecabezas alude a estas dos visiones del universo, la

representación esférica y la representación científica. Es por lo que consideramos que este rompecabezas es una metaimagen en la medida en que permite establecer una reflexión sobre otras imágenes, además del cómo las figuramos y representamos.

Si la imagen científica es imagen del pasado, entonces es una imagen testimonial de lo que ya no es. Por lo tanto, si las tomamos como guías para orientarnos de manera cosmológica, nuestras certezas dependen de su historización y narrativa. En este sentido, cualquier imagen científica pasa a tener una narrativa particular. Cada imagen, así como su narrativa, puede inscribirse en una mayor dimensión que nunca termina por completarse. Bien sea porque dicha dimensión siempre está en construcción y cada nuevo descubrimiento astronómico representa un nuevo agregado; bien sea porque hay cosas que quizá nunca se puedan descubrir.

En este sentido, la imagen científica del universo pasa a ser un fragmento, una mirada parcial. Por más que se vinculen fotografías telescópicas con esquemas de radiación de fondo no dejan de ser fragmentos.  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  permite reflexionar sobre esta parcialidad. Al igual que las piezas del rompecabezas, las imágenes científicas son parte de un juego de piezas pertenecientes a un todo, es decir, de una imagen mayor inabarcable que se trata de armar. Sin una imagen original no hay jerarquías, sin estas no hay lugares privilegiados. Al desconocer el lugar que ocupan tanto las piezas del rompecabezas como las imágenes científicas respecto a una totalidad huidiza, podemos iniciar el ensamblaje con cualquier figura en cualquier lugar.

Ahora bien, ese todo como ideal a lograr bien podría ser una esfera que, vista desde abajo, se perciba como una bóveda que circunde. Cualquier intento por completar la imagen

de todo el universo a partir de fragmentos certeros como la imagen científica es ya, un intento por totalizar. En otras palabras, es un intento por bovedizar el universo.<sup>103</sup>

Al ver  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  podemos notar la invitación a *bovedizar*, es decir, a lograr una imagen completa. La idea de retícula en el recorte de las piezas apunta a que hay fragmentos faltantes. Si la mayoría de los intentos fracasan por la inmensidad de combinatorias posibles, significa que, constantemente, la imagen se niega a sí misma. Por un lado, se niega como una imagen testimonial sobre la cual podamos tener una certeza del “esto ha sido”. Por otro, se niega nuestra comprensión de infinitud delimitada en figuras. Por último, niega el intento por bovedizar la imagen del universo. Lo que sobrevive a este vaivén de negaciones es la reflexión *sobre* nuestras representaciones del cosmos.

La inmensidad del cosmos se presenta en  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  como una totalidad huidiza, si es que acaso nos sigue siendo válido hablar de totalidad después de apuntar que precisamente al delimitarla de manera icónica, es ya violentar su carácter de infinitud. Así se contraviene la intuición de Wittgenstein de que, para navegar el mapa hay que saber leer el mapa.<sup>104</sup> Para afrontar las imágenes científicas y esféricas del cosmos hay que orientarnos *con* ellas y *en* ellas. El rompecabezas problematiza la orientación de ambas imágenes. La imagen científica, a pesar de su relevancia dentro una *episteme* como la astronómica, no puede aspirar a certezas de orden superior. Lo que no pueden asir las imágenes científicas es la infinitud y su totalidad. Por otro lado, la pieza alude a que tampoco

---

<sup>103</sup> El término “bovedizar” fue sugerido por el Dr. Sebastián Lomelí, a quien agradezco enormemente por la orientación durante la elaboración de este trabajo.

<sup>104</sup> Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen*, vol. III (Viena: Springer-Verlag, 2000), 43; 74, citado por Dieter Mersch, “Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas”, en *Filosofía de la imagen*, ed. Ana García Varas (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 281.

la representación totalizadora de la esfera logra el cometido de representar la infinitud. Es más, hace evidente que el intento por totalizar es ya limitante. Cada que fijamos los límites de una esfera cósmica estamos delimitando su infinitud. Con ello, estamos ante una imagen *sobre* el cómo representamos y entendemos el universo.

Con ello sugerimos que estamos ante un caso de epistemología icónica. Aunque el término es vago y podría discutirse con mayor profundidad, este no es el lugar para hacerlo. Por el momento nos conformamos con sostener que  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  evoca que lo infinito es irrepresentable como algo terminado. La pieza permite reflexionar que figuramos una nueva imagen en cada caso, ya sea del montaje del rompecabezas, una esfera o una imagen científica. Todas estas resultan fragmentos y gracias a la pieza se muestra visualmente que por muy grande que sea un fragmento, no deja de ser un fragmento. Y que cualquier intento por bovedizarlo y darlo por cerrado es una pretensión de negar otras imágenes. Esta es la epistemología icónica que  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  muestra sobre nuestra comprensión del cosmos. Apunta a la conciencia de la falta de certezas absolutas sobre la representación del universo. Como imagen se explica por sí misma, sin tener que ser una ilustración para la teoría ni ser una teoría propiamente.

En todo caso, una epistemología icónica sobre el cosmos tendría que lidiar con la problemática de fundamentar y justificar lindes a la infinitud. La misma advertencia la tiene el lenguaje. Aunque en este punto, esperamos que sea factible señalar a las imágenes con la ventaja de poder situarnos, visualmente, delante de una representación como lo es nuestro rompecabezas. Estar *ante* o *delante* de una imagen sobre el cosmos nos permite *figurar* el infinito. Con  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$  estamos como profanos ante la totalidad inconmensurable del universo. No importa que la pieza sea una pequeña representación entre

muchas de las representaciones del cosmos que nunca logramos asir, ni conceptualmente (como imagen científica o esfera) ni sensorialmente (como estar directamente, sin barreras, con la infinitud). Recordemos que la preposición “pro” de profano indica estar ante o delante de algo sagrado. Quizá la infinitud tenga algo de sagrado, por lo que estar ante una de sus representaciones nos vuelve extraños, ante la imagen y ante nosotros mismos.

Antes de terminar, hacemos referencia a una idea que Platón sugiere en *Carta VII* 340e: “hay tanto que conocer” y nuestro rompecabezas lo hace evidente. Habrá que hacer el esfuerzo por navegar y quizá, naufragar en el infinito, en lo desconocido, en lo *unheimlich* de tornarse inmenso e inabarcable la bóveda celeste para fomentar nuestra orientación.

## Bibliografía

- Alpers, Svetlana. “Introducción”. En *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, 17–31. Madrid: Blume, 1987.
- Aristóteles. *Acerca del cielo; Meteorológicos*. Traducido por Miguel Candel Sanmartín. Madrid: Gredos, 2015.
- Aristóteles. *Protréptico: una exhortación a la filosofía; Metafísica*. Traducido por Tomás Calvo Martínez, Miguel Candel, y Carlos Megino Rodríguez. Barcelona: RBA Coleccionables, 2023.
- Arnheim, Rudolf. “Espacio exterior y espacio interior”. En *El quiebre y la estructura: veintiocho ensayos*, 64–67. Barcelona: Andrés Bello, 2000.
- Aureli, Pier Vittorio. “Appropriation, Subdivision, Abstraction: A Political History of the Urban Grid”. *Log*, no. 44 (2018): 139–67.
- Baxandall, Michael. “Introducción: lenguaje y explicación”. En *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: Herman Blume, 1989.
- Belting, Hans. “Medio - Imagen - Cuerpo”. En *Antropología de la imagen*, traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa, 13–70. Buenos Aires, Madrid: Katz, 2007.
- Boehm, Gottfried. *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*. Editado por Linda Báez Rubí. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- . “Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen”. En *Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-perfección*, editado por Linda Báez Rubí y Emile Carreón Blaine, Primera edición., 19–40. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.
- Bredenkamp, Horst. *Boticelli: La Primavera: Florencia como jardín de Venus*. Traducido por León Mames. México: Siglo Veintiuno, 1995.

- Buren, Daniel. “Situated Work”. En *Habitar el tiempo: [7 de marzo - 18 de mayo de 2014, Museo Jumex] = Inhabiting Time = Habiter le Temps*, editado por Michel Blancsubé, Museo Jumex, y Colección Jumex, 246–47. Madrid: Artes Gráficas Palermo, 2014.
- Calderón Pichardo, Cecilia. “La especificidad del medio visual en la imagen científica: análisis de las fotografías sobre el vuelo de aves de Étienne Jules Marey”. Maestría en Filosofía de la Ciencia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.
- Capra, Fritjof. “De las partes al todo”. En *La trama de la vida: una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, 37–55. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Chordá, Frederic. “Introducción”. En *De lo visible a lo virtual: una metodología del análisis artístico*, 9–13. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Centro de Cultura Digital. “Facebook Live | Facebook”. Consultado el 10 de abril de 2023. [https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=304173577037055](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=304173577037055).
- “CONACULTA EN LOS ESTADOS”. Consultado el 25 de agosto de 2023. [https://www.cultura.gob.mx/estados/ago07/15\\_jal03.html](https://www.cultura.gob.mx/estados/ago07/15_jal03.html).
- Cornford, Francis Macdonald. *Plato’s Cosmology: The Timaeus of Plato*. Indianapolis, Ind: Hackett Pub. Co, 1997.
- Danto, Arthur Coleman. “Introduction: Modern, Postmodern, and Contemporary”. En *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, 3–19. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.
- De la Puente, Ale. “C = (2 · 40!) (250 (40-1)!)”. aledelapue. Consultado el 4 de abril de 2023. <https://www.aledelapueartist.com/c-2-40-250-40-1>.
- ., y Michel Blancsubé. *Esperando el relámpago: los pies en el agua y la mirada en las estrellas ... = Expecting the lightning: feet in the water, staring the stars*. Ciudad de México: Turner, 2018.
- . Entrevista con Ale de la Puente. Entrevistada por Marco Antonio Reyes Cruz, el 27 de abril de 2023.
- . Segunda entrevista con Ale de la Puente. Entrevistada por Marco Antonio Reyes Cruz, el 7 de agosto de 2023.
- . “Segunda sesión de Connecting the Dots. Foro internacional sobre Creatividad Arte y Cultura Digital”. Red social. Facebook, el 22 de septiembre de 2018. [https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=304173577037055](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=304173577037055).
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- Elkins, James. *Six stories from the end of representation: images in painting, photography, astronomy, microscopy, particle physics, and quantum mechanics, 1980-2000*. Stanford, California: Stanford University Press, 2008.
- Fiedler, Conrad. “Sobre el origen de la actividad artística”. En *Escritos sobre arte*, 169–90. Madrid: Visor, 1991.
- Freedberg, David. “Iconography between the History of Art and the History of Science: Art, Science and the Case of the Urban Bee”. En *Picturing Science, Producing Art*, editado por Caroline A. Jones y Peter Louis Galison, 272–96. New York: Routledge, 1998.
- . “Iconoclasm: The Material and Virtual Body”. En *Iconoclasm*, 17–50. Chicago: University of Chicago Press, 2021.
- Galison, Peter Louis. “Judgment against Objectivity”. En *Picturing Science, Producing Art*, editado por Caroline A. Jones y Peter Louis Galison, 327–59. New York: Routledge, 1998.



- González Casanova, Pablo. “El colonialismo interno (1969)”. En *De la sociología del poder a la sociología de la explotación: pensar América Latina en el siglo XXI*, editado por Marcos Roitman Rosenmann, 129–56. México, D.F., Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.
- Grant, Catherine, y Dorothy Price. “Decolonizing Art History”. *Art History* 43, no. 1 (February 2020): 8–66. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12490>.
- Guerrero, Manuel. Ale de la Puente. La poética del espacio-tiempo. Página web, el 14 de septiembre de 2018. <https://revistacodigo.com/entrevista-ale-de-la-puente-2018/>.
- “Hablar del universo es acordarnos que somos humanos: Ale de la Puente”. Secretaría de Cultura - INBA, el 28 de agosto de 2018. 1171. <https://www.inba.gob.mx/prensa/10270/hablar-del-universo-es-acordarnos-que-somos-humanos-ale-de-la-puente>.
- Hustvedt, Siri. “Recordar en el arte: lo horizontal y lo vertical”. En *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres: ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*, traducido por Aurora Echevarría Pérez, 333–59. México: Editorial Planeta Mexicana, 2017.
- Koyré, Alexandre. “Galilée et la révolution scientifique du XII siècle”. En *Études d’histoire de la pensée scientifique*, 166–95. Paris: Gallimard, 1985.
- Krauss, Rosalind. “Grids”. *October*, no. 9 (1979): 50–64. <https://doi.org/10.2307/778321>.
- . “Reticulas”. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, traducido por Adolfo Gómez Cedillo, 22–37. Madrid: Alianza, 2015.
- Latour, Bruno. “Visualización y cognición: pensando con los ojos y las manos”. *La balsa de la medusa*, 1987.
- Lee, Edward N. “On the Metaphysics of the Image in Plato’s ‘Timaeus’”. *The Monist* 50, no. 3 (1966): 341–68.
- Mersch, Dieter. “Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas”. En *Filosofía de la imagen*, editado por Ana García Varas, 267–90. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press, 1994.
- Moxey, Keith P. F. *Visual time: the image in history*. Durham: Duke University Press, 2013.
- . “What Time is Tomorrow?” En *SITAC X: el futuro: de vuelta a la cuenta larga*, editado por Shuddabrata Sengupta, 280–85. Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2016.
- Ortiz Reyes, Isis. *Una gran artista. un análisis de la obra de Ale de la Puente en femenino*. México: FONCA; CONACULTA, 2012.
- Peirce, Charles S. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1986.
- Platón. “Carta VII”. En *Diálogos*, editado por Carlos García Gual, traducido por J. Calonge Ruiz. Madrid: Gredos, 1981.
- . *Timeo*. Traducido por José María Zamora Calvo. Madrid: Abada, 2010.
- Polster, Burkard, Matthew Watkins, Matt Tweed, Gerard Cheshire, y Moff Betts. *Sciencia: matemáticas, física, química, biología y astronomía*. Traducido por Carme Franch Ribes. Madrid, España: Librero, 2017.
- Pomian, Krzysztof. “Vision and Cognition”. En *Picturing Science, Producing Art*, editado por Caroline A. Jones y Peter Louis Galison, 211–31. New York: Routledge, 1998.

- Preziosi, Donald. "Seeing Through Art History". En *Knowledges: historical and critical studies in disciplinarity*, editado por Ellen Messer-Davidow, David R. Shumway, y David Sylvan, 215–31. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Retazos : Tinta Limón Ediciones, 2010.
- Said, Edward W. "Introduction". En *Orientalism*, 1–30. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- Sánchez, Juan Ángel, y Fernando Delmar. *Principio de incertidumbre*. Monterrey, N.L.: FÓRUM Monterrey 2007 : Unesco: CONARTE: Fundación Monterrey 2007, 2008.
- Seel, Martin. "Aparecer y apariencia". En *Estética del aparecer*, traducido por Sebastián Pereira-Restrepo, 94–110. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Sloterdijk, Peter. "Prólogo: Idilios intensos". En *Esferas II: Globos; Macroesferología*, 15–42. Madrid: Siruela, 2004.
- Smith, Linda Tuhiwai. *A descolonizar las metodologías: investigación y pueblos indígenas*. Traducido por Kathryn Lehman. Santiago: LOM Ediciones, 2016.
- Snow, C. P. *The Two Cultures*. Editado por Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Thoreau, Henry David. "Higher Laws". En *Walden*, editado por J. Lyndon Shanley, 150th anniversary ed., 210–22. The writings of Henry David Thoreau. Princeton, N.J: Princeton University Press, 2004.
- Waldenfelds, Bernhard. "Espejo, Huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen". En *Filosofía de la imagen*, editado por Ana García Varas, 155–78. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.

## Ilustraciones

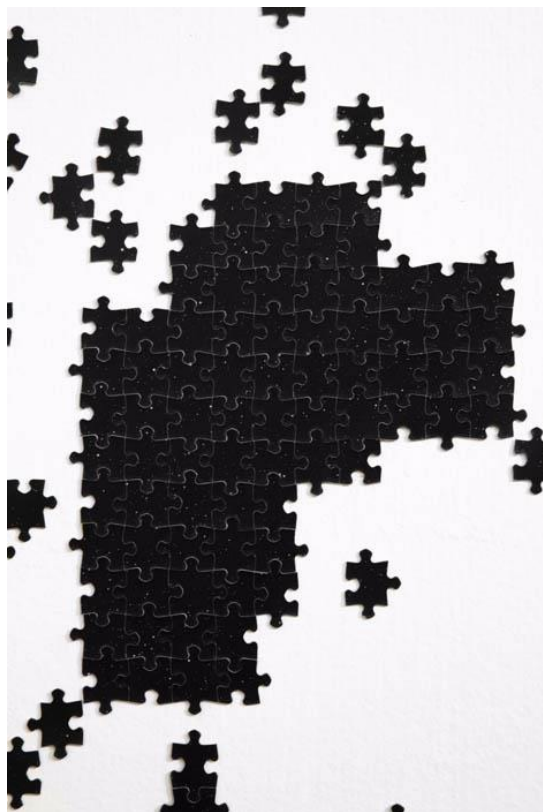


Ilustración 1. Ale de la Puente.  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$ , 2006. Instalación. Exposición correspondiente a *Esperando el relámpago*, MAHG, 2020-2021. Cortesía de la artista.



Ilustración 2. Ale de la Puente.  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$ , 2007. Rompecabezas magnético de diez mil piezas, 244 x 306cm, Colección de la artista. ©Juan Ángel Sánchez y Fernando Delmar, Principio de incertidumbre Monterrey, N.L.: Forum Monterrey 2007: Unesco: CONARTE: Fundación Monterrey 2007, 2008), 94.

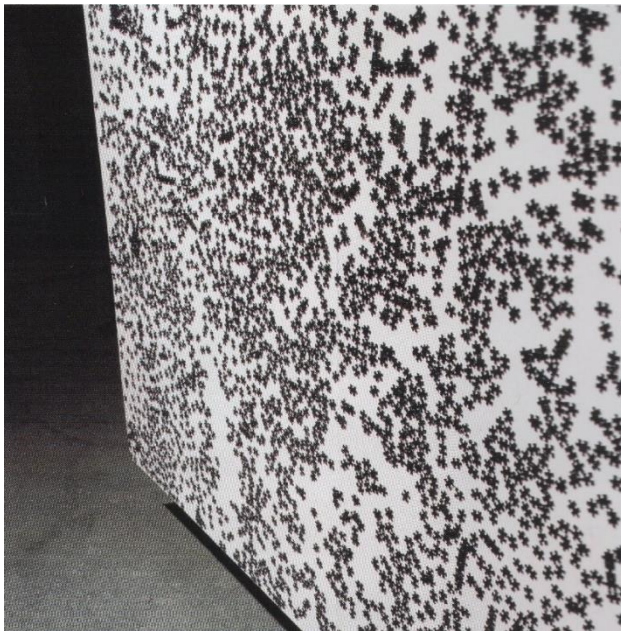


Ilustración 3. Ale de la Puente.  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$ , 2007. Rompecabezas magnético de diez mil piezas, 244 x 306cm, Colección de la artista. ©Juan Ángel Sánchez y Fernando Delmar, Principio de incertidumbre Monterrey, N.L.: Forum Monterrey 2007: Unesco: CONARTE: Fundación Monterrey 2007, 2008), 95.



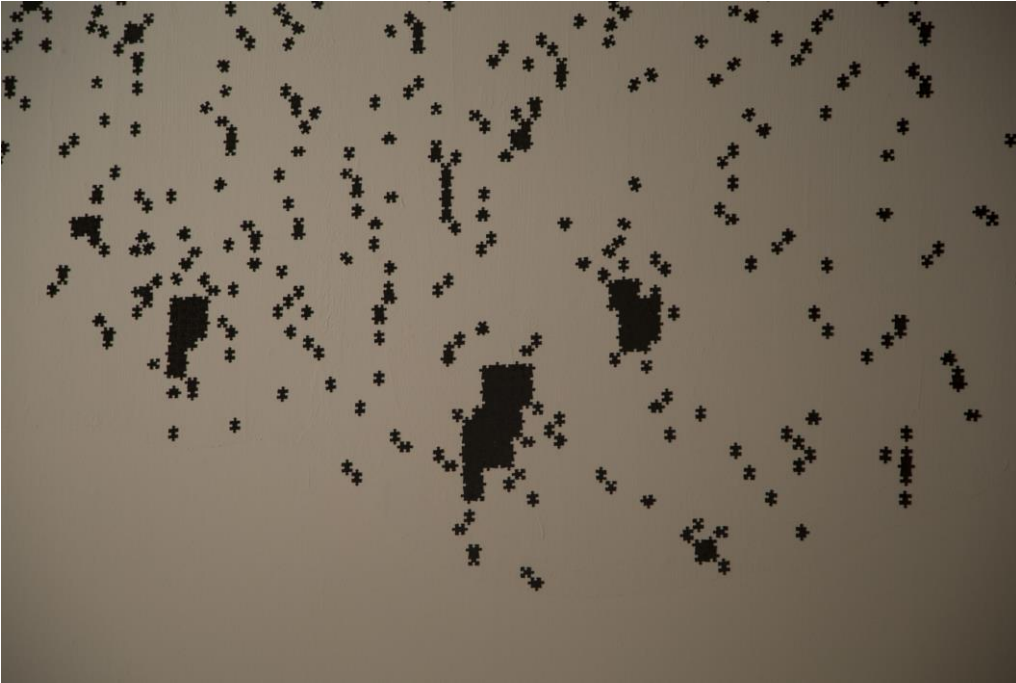


Ilustración 4. Ale de la Puente.  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$ , 2006. Instalación. Exposición correspondiente a Esperando el relámpago, MAHG, 2020-2021. Cortesía de la artista.



Ilustración 5. Ale de la Puente. *...dividirse en el tiempo*, 2015. Imanes de neodimio con baño de oro de 14K, capelos de borosilicato. Exposición correspondiente a Esperando el relámpago, MAHG, 2020-2021. Cortesía de la artista. Al fondo se encuentra  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$ .



Ilustración 6. Ale de la Puente. *Sucediendo el centro*, 2018. Instalación. Exposición correspondiente a Esperando el relámpago, MAHG, 2020-2021. Cortesía de la artista. Al fondo se encuentra  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$ .

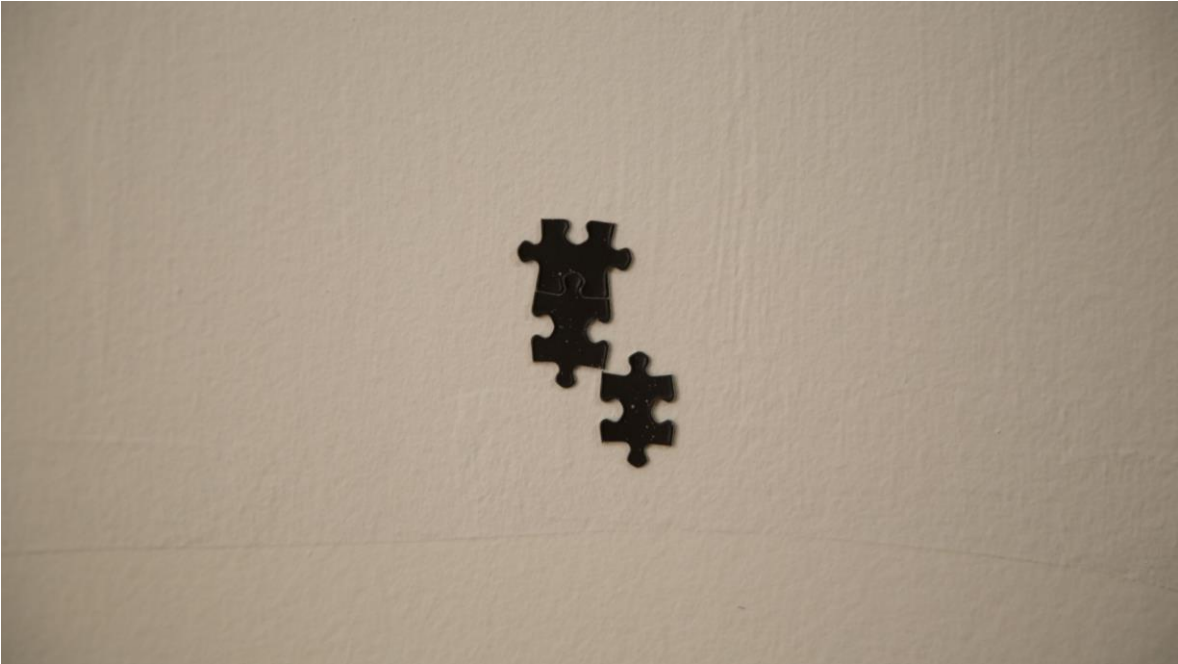


Ilustración 7. Ale de la Puente.  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$ , 2006. Instalación. Exposición correspondiente a Esperando el relámpago, MAHG, 2020-2021. Cortesía de la artista.

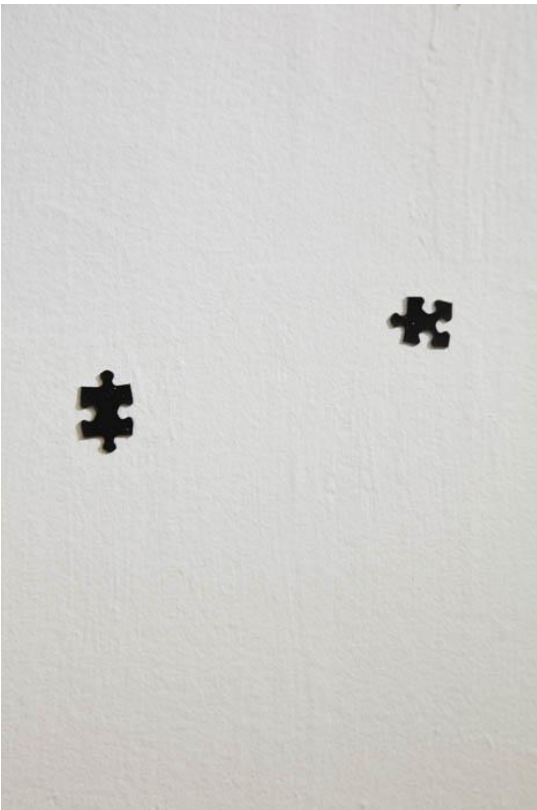


Ilustración 8. Ale de la Puente.  $C = (2 \cdot 40!) (250 (40-1)!)$ , 2006. Instalación. Exposición correspondiente a Esperando el relámpago, MAHG, 2020-2021. Cortesía de la artista.





Ilustración 9. © Pablo Carlos Budassi, Observable universe logarithmic illustration, 2012. Imagen digital. Es curiosa que la perspectiva la imagen no sitúa a la Tierra como el centro de observación desde el cual se desprende la esfera. La perspectiva de la Tierra como centro es común en la mayoría de las imágenes de Budassi sobre el universo observable. Aquí se sitúa la perspectiva al exterior de la esfera. El centro de la esfera es simbólico.