

*Ante la imagen y ante el tiempo:*  
**Aby Warburg en la visión de G.Didi-Huberman**

Facultat de Geografia i Història  
Grau en Historia de l'Art  
Tutor: Dr. Josep Casals Navas

**Ane Zamora Chacartegui**

## **ÍNDIX**

<b>1.</b>	Introducción.....	p.3
<b>2.</b>	La naturaleza polisémica de la imagen.....	p.5
<b>3.</b>	La Historia del Arte está siempre por comenzar.....	p.7
<b>4.</b>	A. Warburg y la imagen superviviente.....	p.9
4.1	Primeros estudios e influencias.....	p.9
4.2	Burckhardt y Nietzsche.....	p.10
4.3	Viaje a Méjico.....	p.13
4.4	Darwin.....	p.14
4.5	<i>Imagen-phatos</i> .....	p.15
4.6	Relación con la astrología.....	p.16
4.7	El símbolo.....	p.17
4.8	<i>Nachleben</i> .....	p.18
4.9	Imagen-síntoma.....	p.19
4.10	“Iconología del intervalo” e iconología panofskyana.....	p.21
4.11	Biblioteca Warburg.....	p.23
<b>5.</b>	<i>Atlas Mnemosyne</i> .....	p.25
5.1	Descripción.....	p.25
5.2	Análisis.....	p.27
5.3	Láminas .....	p.28
5.4	La imaginación como motor.....	p.30
<b>6.</b>	Walter Benjamin.....	p.31
<b>7.</b>	El montaje del <i>Atlas</i> y el montaje de las primeras vanguardias.....	p.33
<b>8.</b>	Conclusión.....	p.36
<b>9.</b>	Apéndice. Láminas del <i>Atlas Mnemosyne</i> .....	p.39
<b>10.</b>	Bibliografía.....	p.51

## 1. **Introducción**

En una cultura de masas como la actual, nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político e histórico. La abundancia de imágenes es uno de los rasgos más característicos del mundo moderno. Hoy en día, la conexión digital a través de internet no hace sino aumentar el flujo constante e instantáneo de información visual. De ahí que en los últimos años, se hayan puesto de moda las discusiones sobre la imagen<sup>1</sup>.

El objetivo de este trabajo es abordar ciertos aspectos de la naturaleza polisémica de la imagen desde el punto de vista de Aby Warburg, a través de la mirada de Georges Didi-Huberman, cuya principal aportación es su intento de pensar la historia del arte como disciplina heterocrónica.

El presente trabajo se centra, por lo tanto, en la relación de la imagen y tiempo. Frente una historia del arte coherente, unidireccional y progresiva, hubo autores que introdujeron discontinuidades en el tiempo “cerrado” de la historia del arte como Aby Warburg, Walter Benjamin, y en la actualidad, Didi-Huberman.

En primer lugar, se analiza el carácter indefinido de la imagen. Una breve introducción a la Historia del Arte nos mostrará la evolución de dicha disciplina hasta llegar a la figura de Warburg.

En el capítulo dedicado a Warburg, se ha seguido un orden biográfico para explicar la evolución de su pensamiento y trabajo. Se hace mención de los profesores que más influenciaron en la gestación de su pensamiento, así como de su viaje a Méjico, experiencia que marcó la dirección que tomarían sus estudios posteriores. También se resaltan las figuras de Burckhardt y Nietzsche, que resultan muy significativos para la comprensión del pensamiento de Warburg.

Por otro lado, antes de introducirnos en la noción warburgiana de *Pathosformel* (“formas-patéticas”), se hace referencia a los estudios sobre las expresiones en Darwin.

Un momento importante en la trayectoria personal de Warburg, fue la conferencia que impartió en 1912 en el Palazzo Schifanoia de Ferrara, fecha que ha sido considerada como el nacimiento de la *Iconología*. En este punto, se menciona la idea de “símbolo” y la noción de “imagen-síntoma”. Una vez introducidas la noción de síntoma, se compara la “iconología de los intervalos” de Warburg y la *Iconología* de Panofsky.

---

1 Belting, H.: *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007, pp.13-25

Warburg nos plantea una historia del arte en relación directa con el mundo cultural y la psicología profunda del ser humano. Llegó a la conclusión de que la imagen no responde sólo a su tiempo de producción, de su uso o de lectura, sino que además, es una composición de sustratos temporales, por lo que debía replantearse otra forma de pensar la historia. De esta manera, la importancia de la imagen en los estudios de Warburg, desestabilizó el rol puramente “estético” de las obras de arte. Al estudiar el movimiento y las gestualidad de los rostros de las obras del Renacimiento, se centraba en el contenido oculto, no codificado de las imágenes, donde encontró la supervivencia (*Nachleben*) del pasado pagano en la tradición europea.

En 1924, cuando regresó a Hamburgo después de estar ingresado en varias clínicas psiquiátricas, Warburg se encuentra en un proceso intelectual de síntesis de su pensamiento, que derivan en sus últimos proyectos: Biblioteca ( *Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg* ) y *Atlas Mnemosyne*. Este último es un dispositivo fotográfico basado en la forma de conocimiento visual del atlas. En consonancia con el pensamiento “no cerrado” de Warburg, el *Atlas* juega con la presentación sinóptica de las diferencias. El objetivo del *Atlas* es hacer entender el nexo, una conexión subyacente, entre las diferentes imágenes dispuestas al mismo tiempo sobre un panel. Es un trabajo de montaje en el que se unen tiempos distintos, y que nos ayuda a abrir diferentes significados de la imagen. Por lo tanto, con este proyecto final, Warburg quiso “trazar” una historia del arte opuesto a la historia narrativa o cronológica.

Con el fin de ampliar la idea del montaje como método de conocimiento y el concepto de tiempo heterogéneo, el trabajo se complementa con la figura de Walter Benjamin, autor que en los últimos años se ha querido vincular a Warburg, puesto que ambos coinciden en “pensar la historia en imágenes”.

## 2. Naturaleza polisémica de la imagen<sup>2</sup>

R.Barthes<sup>3</sup> se pregunta por el carácter ontológico de la imagen: ¿Qué es la imagen?, ¿Cuántos tiempos hay? ¿Cómo clasificarlas? ¿Dónde empieza la imagen? ¿Dónde termina?”.

Una imagen es más que un producto de la percepción, que opera como un mecanismo de mediación simbólica de la interpretación del hombre con su sociedad<sup>4</sup>, es decir, es el resultado de una simbolización personal o colectiva. Según Berger “toda imagen es una visión que ha sido creada o reproducida. Es un “modo de ver”, es una selección de la realidad<sup>5</sup>. Todo lo que vemos o miramos puede entenderse como una imagen, o transformarse en una imagen. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes.

La creación de imágenes en el espacio social es algo que todas las culturas han concebido: vasijas, collares, efigies, las pinturas rupestres... objetos que eran reflejo del más allá o testigos de la vida terrestre. Así, la eficacia simbólica de las imágenes proviene de su raíz mágica y ritual que entronca lo visible con lo invisible<sup>6</sup>.

Por otro lado, la imagen también es el acto mismo del pensamiento, ya que pensamos en imágenes, como Platón había advertido al usar el término “ideas”. Pero una imagen no es unívoca. Siempre se asocia inevitablemente con otras ideas. En la naturaleza de la imagen está el remitirnos a otras imágenes, otros contenidos. Es más, comprendemos una imagen, porque anteriormente hemos visto otras relacionadas con ellas.

Para Hans Belting, es importante distinguir dichas imágenes religiosas o de culto religioso, de las imágenes que sirven a la existencia del arte o la expresión artística. Mientras que podemos diferenciar imágenes mentales e imágenes materiales, las obras de arte no son mentales, tienen una existencia física, es decir, se pueden datar y clasificar. En cierto sentido, el objetivo de la historia del arte es estudiar las obras de arte en unas condiciones y un espacio-tiempo concretos. Las imágenes son mucho más fugaces, pueden convertirse en imágenes materiales o ser sólo imágenes mentales, siendo imágenes que reconocemos, que generamos nosotros mismos<sup>7</sup>.

W. Benjamin señala que las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos, mientras uno no se moleste en “leerlos, es decir analizarlos, descomponerlos,

---

2 Barthes, R.: *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Barcelona: Barcelona: Paidós, 2001, p.51

3 *Ibidem*. p.81

4 Belting, H.: *Antropología...op.cit.* p.14

5 Berger, J.: *Modos de ver*. Barcelona: GG. 1974, Introducción.

6 Belting, H.: *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009, p.19

7 Belting, H.: *Antropología...op.cit.* p.15

interpretarlos”<sup>8</sup>. Entonces, cabe preguntarse el modo en que hay que situarse en todo este entramado de imágenes, ya que ninguna imagen es neutra, por lo que se hace necesaria una “arqueología del saber sobre el arte y sobre las imágenes”<sup>9</sup>.

En este sentido, Foucault en su *Arqueología del saber*, se ve obligado a revisar las formas tradicionales de hacer historia. En su opinión, el discurso historiográfico tradicional se ha enraizado en el pasado para reafirmar el presente, sin preocuparse por las auténticas realidades, que en el fondo de dicho pasado yacían<sup>10</sup>. Por otro lado, Foucault insiste en que su metodología la necesidad de relacionar al hombre con los órdenes económicos, antropológicos, y psicológicos subyacentes.

Didi Huberman sostiene que han quedado ocultas las paradojas que las imágenes y las obras de arte plantean a la mirada y a la temporalidad, puesto que “siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”<sup>11</sup>. Por lo tanto, cuando nos detenemos ante una imagen, nos encontramos ante diversos tiempos heterogéneos, de ahí su carácter anacrónico<sup>12</sup>. Es decir, en la imagen se involucra un juego de temporalidades que no se limitan a una estricta cronología, rompiendo las barreras que la historia misma ha creado. Vemos, por tanto, que la esencia de la imagen es justamente su desplazamiento, su carácter dinámico capaz de romper cualquier límite temporal o espacial. En este sentido, asocia las diferentes dimensiones de la imagen a la vida de las mariposas: su belleza y la infinita variedad de sus formas, de sus colores; la tentativas por crear un saber exhaustivo sobre esas cosas frágiles y proliferantes que son las imágenes y las mariposas; la paradoja de la forma y de lo informe contenida en la metamorfosis; el poder del parecido y las trampas del mimetismo; el mismo aleteo<sup>13</sup>.

La gran tradición platónica ha promovido el modelo epistémico fundado en la preeminencia de la Idea: el conocimiento verdadero supone, en dicho contexto, que una esfera inteligible ha sido previamente extraída – o purificada – del medio sensible, o sea de las imágenes, donde se nos aparecen los fenómenos<sup>14</sup>. Frente la idea platónica de la imagen-velo, siempre ha propuesto la imagen-desgarro (*dechirure*): “las imágenes no son ni pura ilusión ni toda la verdad, sino ese aleteo dialéctico que agita siempre *el velo con su desgarró*”<sup>15</sup>. Aleteo (*battement*), la misma palabra que utiliza cuando decide situar el síntoma en medio del “aleteo oscilatorio de instancias que actúan siempre unas sobre otras en la tensión y en la polaridad”. *Battement*... aleteo, golpeteo, parpadeo, casi

---

8 Benjamin, W.: *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005, p. 466

9 Didi-Huberman, G.: *Ante tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p.25

10 Foucault, M.: *La arqueología del saber*. Madrid: Editorial Siglo XXI, 2009

11 Didi-Huberman, G.: *Ante tiempo...op.cit.* p.25

12 *Ibidem*.p. 31

13 Didi-Huberman, G.: *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito & CO., 2007, pp.9-11

14 Didi-Huberman, G.: *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: MNCARS, 2011, p.14

15 Didi-Huberman, G.: *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paridós, cop. 2004,p.103

todas las acepciones del diccionario se unen en su pensamiento sobre la imagen-tiempo: desde los aleteos (*battement d'ailes*) de la imagen-mariposa<sup>16</sup>.

Didi-Huberman, considera preciso cuestionar el modelo de temporalidad progresiva y continua, ya que el anacronismo puede resultar fecundo, pues abre la multiplicidad de líneas de temporalidad<sup>17</sup>, y por consiguiente, una mayor complejidad de perspectivas, una mayor sobredeterminación de la imagen<sup>18</sup>.

### **3. La Historia del Arte siempre está por comenzar**

Cuando preguntamos si la Historia del Arte, la *Kunstgeschichte*, nació verdaderamente en algún momento, constatamos que la Historia del Arte, la disciplina así denominada, vuelve a comenzar cada vez que su objeto mismo es considerado como muerto<sup>19</sup>. Para Didi-Huberman, la Historia del Arte comienza, al menos, tres veces: en primer lugar en el año 77 con la *Historia Naturalis* de Plinio. El segundo inicio es el que ocurre en el siglo XVI, cuando Vasari constata la muerte del arte antiguo, señalando a la Edad Media, como culpable de ese proceso de olvido. Sin embargo, gracias al movimiento de *rinascita*, que comienza con Giotto y culmina con Miguel Ángel, el Renacimiento humanista recupera el arte de la antigüedad clásica. Dos siglos más tarde, viene la restauración neoclásica con Winckelmann<sup>20</sup>.

Winckelmann fundó la Historia del Arte como disciplina moderna, en una época de los grandes sistemas y de las ciencias positivas. En su *Historia del Arte de la Antigüedad*, establece un cierto desarrollo racional en el arte, una cierta ley que los hace evolucionar, por lo que realizó un esfuerzo de síntesis para ordenar cronológica y estilísticamente los diferentes estilos. Sin embargo, dicha sistematización se aplicó dogmáticamente, imponiendo un ciclo de biológico a los diferentes estilos artísticos que estudió, en el que habría un período antiguo, después sublime y, más tarde, de decadencia. En Winckelmann, como en Vasari, y posteriormente en Hegel, se aborda el arte desde una perspectiva biológica, por lo que la historia del arte como disciplina debe mostrar el origen y crecimiento de las artes, según los estilos de los pueblos, las épocas y los artistas a partir de las obras que han subsistido. Por otro lado, sentó las bases de una teoría del gusto, de tal forma que la obra de arte será más o menos bella, dependiendo de su parecido con la estatuaria clásica de la Antigüedad.

16 Didi-Huberman, G.: *La imagen mariposa... op.cit* p. 19

17 *Ibidem* p.42

18 Didi-Huberman, G.: *Ante tiempo...op.cit.* p.18

19 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.* Madrid: Abada Editores, 2009, p.9

20 *Ibidem.* pp. 9-24

Para Winckelmann, el arte supremo fue el del clacisismo griego donde la belleza no estaba perturbada por la expresión, de ahí la noción “serena grandeza”.

Teniendo en cuenta estas exigencias de racionalidad y de fiabilidad, el estudio del Arte en el siglo XIX se hará en base a escuelas, estilos y cronología. Para Hegel la belleza era “la manifestación sensible de la Idea”. Por primera vez, el arte se presentaba como superior a la belleza natural, precisamente por ser un más alto grado de manifestación del Espíritu. Quedaba superado el dogma del valor absoluto e inalcanzable del arte helénico<sup>21</sup>.

La mutación epistemológica de la Historia del Arte tuvo lugar en Alemania y en Viena en las primeras décadas del siglo XX: con Warburg y Wölfflin, Alois Riegl, Julius von Schlosser hasta Panofsky<sup>22</sup>. Los que emigraron al mundo universitario anglosajón, tuvieron que adaptar su lengua a un vocabulario deliberadamente más pragmático o científico<sup>23</sup>.

Como consecuencia del idealismo alemán, los formalistas asentarán las bases de su investigación en las características visuales, en la forma, de la obra<sup>24</sup>. Según los formalistas, existen una serie de interrogantes que ningún método ha podido contestar, como el por qué de los cambios de estilo, en unos casos lentamente y en otros de una forma rápida, la razón o causa de dichos cambios, o el por qué de la modificación de las características compositivas. Así, Alois Riegl, llega a la conclusión de que existen una serie de formas invariables a lo largo de la historia del arte<sup>25</sup>. Por otro lado, Heinrich Wölfflin afirma que el desarrollo de las formas visuales obedece a una serie de leyes propias y de carácter universal<sup>26</sup>.

El discurso historicista que se venía practicando hasta entonces, evitaba la introducción de elementos subjetivos o relativos al presente desde el que se observa, puesto que ello alteraría la objetividad y linealidad del saber histórico<sup>27</sup>. Todo esto, busca una coherencia en el curso de los sucesos históricos, causas y consecuencias de lo acontecido, para que el relato histórico sirva como evidencia de la validez de la disciplina que lo produce.

Un siglo después del ambicioso proyecto de Winckelmann, en 1905 Aby Warburg publica una conferencia titulada “Durero y la Antigüedad italiana”<sup>28</sup>, en el que Warburg no proponía, ni una resurrección de la Antigüedad como Vasari, ni la “serena grandeza” de Winckelman. Oponiéndose al

---

21 Kultermann, Udo.: *Historia de la historia del arte*. Madrid: Akal, cop. 1996, pp. 91-93

22 Didi-Huberman, G.: *Ante tiempo...op.cit.* p.76

23 Gombrich, E.H.: *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992, p.20

24 Kultermann, Udo.: *Historia de...op.cit.* pp. 233-251

25 *Ibidem.* pp. 219-223

26 *Ibidem.* pp.241-249

27 Didi-Huberman, G.: *Ante tiempo...op.cit.* p.36

28 Texto reproducido en Warburg, A.: *El renacimiento del paganismo. Aportaciones del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, pp.401-407

modelo “vital” de Plinio, Warburg planteaba un modelo cultural con aspiraciones humanistas y científicas para la historia del arte: “este proceso nos permite explicar ciertos fenómenos, hasta ahora no tenidos en cuenta, que iluminan a su vez procesos cíclicos más generales de la evolución de las formas artísticas<sup>29</sup>”

#### **4. Aby Warburg y la imagen superviviente**

Nacido en 1866, Warburg forma parte de una prestigiosa generación de historiadores del arte, tales como Émile Mâle, Adolph Goldshmidt, Heinrich Wölfflin, Julius von Schlosser etc., pero a diferencia de ellos, Aby Warburg transformó los modelos de análisis empleados en la historiografía del arte, rechazando una interpretación “unilineal de la misma”. Giorgio Agamben señala que, aquello que distingue a las investigaciones warburguianas, se relaciona no solamente con una nueva forma de abordar la historia del arte, sino también como una superación de sus propios límites<sup>30</sup>.

Lejos de la construcción de un “sistema” de ideas estructuradas de manera “ordenada”, el pensamiento de Warburg se mueve en espirales sobre temas recurrentes. La mayor parte de publicaciones fueron artículos y borradores de conferencias y charlas<sup>31</sup>.

##### **4.1 Primeros estudios e influencias**

La circunstancia de ser hijo de una familia de banqueros, le facilitó los medios para una larga formación y la fundación de su famosa Biblioteca, *Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Así, ingresa en 1886 a la Universidad de Bonn<sup>32</sup>. Los inicios de su formación como historiador del arte fueron tradicionales. Sin embargo, hubo profesores que por su enfoque científico de los estudios humanísticos, dejaron huella en el joven Warburg. Por un lado, cabe mencionar a Herman Usener, quien ponía especial atención en la formación de los mitos. Apuntaba que, a pesar de los progresos de la conciencia en las sociedades civilizadas, la humanidad nunca sería capaz de renunciar del todo a éstos. Es más, los mitos le interesaban como contribución a la comprensión de los problemas profundos de la humanidad<sup>33</sup>.

---

29 *Ibidem.* pp.401-407

30 Agamben, G.: <<Aby Warburg et la science sans nom>> en *Image et mémoire*. París: Hoëbeke, 1984, pp. 9-43

31 Gombrich, E.H.: *Aby Warburg... op.cit.* pp.15-30

32 *Ibidem.* pp. 37-51

33 *Ibidem.* pp. 39-40

Estas ideas se irán reforzando cuando en 1887 sigue las lecciones de Karl Lamprecht, quien era un apasionado de las cuestiones de método, y denominaba su método como psicología social científica. Lamprecht pretendía aplicar ese modelo para explicar el cambio cultural, y creía en la existencia de fases o estadios de la conciencia en el desarrollo de la civilización humana. Los progresos hacia la conciencia, observados en estadios diferentes a lo largo de la historia, eran una consecuencia del cambio psicológico de los individuos, y por tanto, cambios culturales. De esta manera, trató de definir los principios que regían las manifestaciones de los diferentes periodos históricos. Para Lamprecht en las artes visuales se cristalizaba la actitud del hombre hacia el mundo exterior, y por ello, eran el indicador del tejido psicológico de un período<sup>34</sup>. Warburg pudo aprender de Lamprecht, que el arte es una manifestación donde se conjugaban las actitudes dominantes de un período, una nación o un grupo social en un momento histórico concreto<sup>35</sup>.

Por último, Warburg también tuvo relación con August Schmarsow, quien más allá de la problemática expresiva del Laocoonte de Lessing, intentó elaborar una teoría de la empatía corporal de las imágenes<sup>36</sup>.

A raíz de estas lecciones, en Warburg se consolida una tendencia a enfocar psicológicamente la comprensión del fenómeno artístico, algo que en realidad ya había sido intuido por Burckhardt. El interés por el gesto y el movimiento, así como por la estrecha relación entre la mentalidad primitiva y la expresión corporal violenta, mencionado por Schmarsow, se convirtieron en elementos cruciales en el pensamiento de Warburg. Estos determinaron su elección del tema de la tesis, *Nacimiento de Venus y Primavera*<sup>37</sup> de Boticelli, y de la futura orientación de sus investigaciones. Fue en Florencia, bajo la dirección de Schmarsow, donde empezó a trabajar sobre el papel de la Antigüedad, ya planteado por Thode y Justi<sup>38</sup>.

En dichos textos, aparecerá por primera vez su preocupación por las continuidades y “supervivencias” de la Antigüedad Clásica<sup>39</sup>.

## **4.2 Burckhardt y Nietzsche**

Cuando Warburg comenzó a estudiar el Renacimiento italiano, flamenco y el alemán, había una polémica teórica entorno al discurso renacentista. Los profesores más conservadores de la

---

34 *Ibidem*. pp. 45-17

35 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* p.200

36 Gombrich, E.H.: *Aby Warburg... op.cit.*, pp. 50-51

37 Texto reproducido en Warburg, A.: *El renacimiento del paganismo...op.cit.* p.72-121

38 Gombrich, E.H.: *Aby Warburg... op.cit.*, p.54

39 Warburg, A.: *El renacimiento del paganismo...op.cit.* p.72-121

Universidad de Bonn, recriminaban las nuevas teorías sobre el Renacimiento “moderno”, como teorías de invención de una moral anticristiana. En el corazón de esta polémica se encuentra toda la nueva apuesta de la nueva *Kulturgeschichte* (Historia de la Cultura) que había sido planteada por Jacob Burckhardt y Freidrich Nietzsche, quienes para Warburg fueron los “captosres” de la vida histórica.

Así los denominaba en el seminario que celebró en 1927 para sus estudiantes de la universidad de Hamburgo. Los comparaba con el sismógrafo, con el aparato que es capaz de registrar movimientos subterráneos, movimientos invisibles, incluso insensibles<sup>40</sup>. La comparación introducida por Warburg resulta ser muy específica. Habla del sismógrafo porque el tiempo no es para él lo que había sido, por ejemplo, para Étienne Jules Marey, es decir, el tiempo, para Warburg, no es una magnitud cualquiera, no es la variable necesaria y continua de todo un fenómeno, no se puede reducir la dimensión temporal a la leyes físicas del movimiento.

En sus escritos de 1902, reivindica que “Jacob Burckardt, ha abierto a la ciencia el ámbito de la civilización del Renacimiento, y lo ha dominado con su genio. [...] en lugar de afrontar el problema de la historia de la civilización conservando su unidad, tan seductora en el plano del arte, lo dividió en varias partes aparentemente sin relación entre sí, con el fin de explorar y describir cada una de ellas con una serena soberanía. Así, en su *Civilización del Renacimiento*, expuso en primer lugar la psicología del individuo social, sin examinar las artes plásticas.<sup>41</sup>”

Burckhardt inserta la evolución del arte en el marco más amplio de los fenómenos culturales y espirituales de cada época, de manera que la Historia del Arte forma parte de aquello que llama la Historia de la Cultura. Así, habla de la cultura occidental como un territorio sin límites, “impregnado de las tradiciones de todos los tiempos, de todos los pueblos y de todas las civilizaciones”. Consta, de este modo, que “no hay límites netos” que reconocer, que el “organismo” de toda cultura no es más que un perpetuo “producto en formación”, un “proceso marcado por la influencia de contrastes y afinidades”, concluyendo que “en la historia todo esta lleno de bastardía, como si ésta fuese inseparable de la fecundación de los grandes acontecimientos espirituales”<sup>42</sup>. Por lo tanto, rechaza toda periodización jerárquica de la historia entre la barbarie y la civilización: “[...]numerosos elementos de cultura que proceden, quizá, de algún pueblo olvidado continúan viviendo inconscientemente, como una herencia secreta, y han pasado a la sangre misma de la humanidad.[...]”<sup>43</sup>

---

40 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* p.110

41 *Ibidem.*, p.65

42 Burckhardt, J.: *La Cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 2004, p.42

43 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* p.102

De esta manera, hablar de “vida histórica”, es tratar de comprender el tiempo como un “juego de fuerzas” o de “potencias”, del que “deriva toda clase de formas de existencia”, por lo que el historiador no debe “excluir nada de lo que pertenece al pasado”, lo que le lleva a hablar sobre la complejidad de los tiempos propia del Renacimiento. Dichos “residuos vitales” anticipan las “supervivencias” warburgianas<sup>44</sup>.

Warburg partirá de Nietzsche para afirmar que el historiador – o el filósofo – del arte no se encuentra ante su objeto como algo objetivable, cognoscible. Ante cada obra, nos vemos “implicados” en algo que no es exactamente una cosa, sino una “fuerza vital” que no podemos reducir a sus elementos objetivos. Lo que se retiene aquí no es otra cosa que la lección nietzscheana fundamental: el arte no es “desinteresado”, como creía Kant<sup>45</sup>.

A raíz de su propio disgusto ante una “historia del arte estetizante”, Warburg integra los elementos de impureza, fealdad, dolor y muerte en su concepción del arte renacentista.

En diciembre de 1871 Nietzsche publicó en Leipzig su primer libro titulado “*El origen de la tragedia*”. En ella, hace un análisis filológico de la cultura griega, a partir del espíritu de Schopenhauer y Wagner. Nietzsche considera que la tragedia antigua es a la vez el centro-matriz y el centro-remolino de la cultura occidental, por lo que ve la esencia de lo griego en lo dionisiaco, en el pesimismo. Por otro lado, en el texto se puede apreciar también un llamativo salto desde la Antigüedad griega a la cultura alemana contemporánea. Nietzsche, al hablarnos de la Antigüedad y de cómo se originó y desapareció la tragedia en el mundo de los griegos, tiene puesta la mirada en la música de Wagner, viendo en ella un renacimiento del espíritu mágico de los griegos<sup>46</sup>.

Como Burckhardt y como Nietzsche, Warburg no verá otra salida que comprender la civilización a través de sus malestares, sus síntomas, sus contenidos negros. Warburg declaró que la cultura es siempre esencialmente trágica, porque lo que sobrevive en la cultura es ante todo lo trágico, con las polaridades conflictivas de lo apolíneo y lo dionisiaco, lo que constituye la vida y la tensión interna de nuestra cultura occidental<sup>47</sup>. La humanidad “civilizada” estaría atravesada por una fuerza animal, una energía pagana cuyas “supervivencias” fueron precisamente el objeto de toda la investigación de Warburg. Retendrá la idea de que el Renacimiento supo manifestar algo así como un “despertar progresivo del espíritu dionisiaco”.

Sin embargo, había temas en los que discrepaba con Nietzsche. Mientras Nietzsche opone las “artes de la imagen” (apolíneas) a las “artes de la fiesta” (dionisiacas), Warburg responde, apoyándose

---

44 *Ibidem*. p.115

45 *Ibidem*. p. 126

46 Nietzsche, F.: *Friedrich... op.cit.* pp. 36-40

47 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* p. 128

en Burckhardt, que las artes de la imagen son antropológicamente inseparables de las artes de la fiesta. Por otro lado, mientras que Nietzsche opone las artes plásticas como “artes del sueño” (apolíneas) y las artes musicales como “artes de la embriaguez” (dionisiacas), Warburg defiende la unidad antropológica de la escultura y de la danza, a través de su reflexión sobre el antropomorfismo y su concepto de *Pathosformel*. Por último, Warburg descubrirá que en el Renacimiento, el cristianismo y paganismo, oscuras creencias y libertad individual, estaban menos diferenciadas de como Nietzsche quería presentarlas<sup>48</sup>.

Leyendo el libro de Nietzsche y mientras estudiaba la violencia reptiliana de *Laocoonte* o la “fuerza animal” de los Centauros antiguos, se dio cuenta que había que renunciar a esa ideal “armonía sin angustia interior” que inventó Winckelmann para el reposo de la estética alemana y no olvidar el “transfondo espantoso” de toda belleza.

En la formulación de estos modelos de tiempo, Warburg encontraba, por tanto, un instrumento teórico esencial para la formulación de su propio concepto de *Nachleben*. Se trataba de expresar el problema de la “transmisión de lo antiguo” en términos que fuesen mucho más allá del modelo de la “imitación” propuesto por Winckelmann. Por otro lado, permanecerá esa certeza fundamental, común a Nietzsche y a Freud, de que lo que sobrevive en una cultura es lo más rechazado, lo más oscuro de dicha cultura, que a su vez es lo más vivo y pulsional<sup>49</sup>.

### **4.3 Viaje a Méjico**

En 1895, viajó Méjico para visitar los Indios Pueblo. Para aquel entonces, ya habían llamado su atención los estudios de T. Vignoli, quien en su libro “Mito y ciencia”, sostuvo la necesidad de una aproximación conjunta de la Antropología y Etnología en los estudios del hombre<sup>50</sup>. Vignoli introdujo el término de *entificación* para designar el acto a través del cual nuestra mente confiere existencia independiente a los conceptos y objetos percibidos. Para Vignoli el proceso de *entificación* estaba en la base tanto del mito como de la ciencia<sup>51</sup>.

Durante el viaje, Warburg consiguió asistir a un rito Oraibi, donde presencié ceremonias tribales que le impresionaron profundamente. Había leído y oído hablar mucho sobre estos rituales, en particular sobre las danzas de la serpiente, donde pudo observar la función del símbolo en una

---

48 *Ibidem*. p.137

49 *Ibidem*. p.139

50 Agamben, G.: *Potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama, 2008, p.130

51 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* p.383

cultura impregnada aún de creencias mágicas y, de esta forma, confirmar la validez de la ideas de F. Th. Vischer<sup>52</sup>. En dichos ritos, la serpiente es algo más que el signo del rayo, se funde con el rayo en una idea onírica. Por ende, dominar a la serpiente significa dominar al rayo, a la lluvia de las tormentas.

En 1923 elaboró un texto para una conferencia titulado *El ritual de la serpiente*<sup>53</sup>. Por aquel entonces, Warburg se encontraba internado en el sanatorio de Kreuzlingen, y en un intento de demostrar su buen estado mental a los médicos, impartió una conferencia a los enfermos y doctores del internado sobre el ritual que pudo presenciar veintiséis años atrás. Tal y como Philippe Alain Michaud indica, dicho texto es un nudo complejo que une una serie de temas tratados y estudiados por Warburg hasta entonces<sup>54</sup>.

Sin embargo, cabe mencionar que ha habido ciertos autores que han mostrado una actitud crítica hacia el viaje y el encuentro de Warburg con los Indios Pueblo. Entre ellos, se encuentra David Freedberg, quien critica la alabanza que ha habido hacia el supuesto acercamiento de la antropología y la historia del arte llevado a cabo por Warburg<sup>55</sup>. Según Freedberg, el historiador alemán se acercó a las danzas de los indios hopi desde sus coordenadas europeas, en un intento de encontrar “supervivencias” de prácticas paganas en su contemporaneidad que le ayudasen a entender el estudio del paganismo clásico en el Renacimiento florentino<sup>56</sup>.

#### **4.4 Darwin**

Por otro lado, la lectura de *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre* (1873) de Darwin, contribuiría también a la creación de las “fórmulas phatos” de Warburg, ya referidos en sus primeros trabajos sobre el Renacimiento italiano. Warburg combina las teorías de Darwin, particularmente en lo que se refiere a la transmisión filogenética de las conductas y las expresiones faciales en los animales superiores y en el hombre<sup>57</sup>.

Por ejemplo, en su trabajo sobre la primavera de Boticelli, al describir la persecución erótica de Flora y Céfiro, dice: “mientras corre, la joven vuelve la cabeza a su perseguidor, como suplicando ayuda; los brazos y las manos se mueven también en actitud defensiva”<sup>58</sup>. Y más adelante, “la punta

---

52 Gombrich, E.H.: *Aby Warburg... op.cit.*, p. 94

53 *Ibidem.* pp. 205-214

54 Michaud, P.A.: *Warburg et l'image en mouvement.* París, Macula, 1998, p.62

55 Freedberg, D.: *Las máscaras de Aby Warburg.* Barcelona: Ediciones Sans Soleil, 2013, p. 36

56 Freedberg, D.: *Las máscaras...op.cit.* p.26

57 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...*pp.202-232

58 Warburg, A.: *El renacimiento del...* op.cit p.96

de la nariz está un poco levantada y el labio inferior colgante hacen que el rostro adquiera una expresión resignada”<sup>59</sup>.

Al psicologizar los movimientos que usamos para comunicar sentimientos, Darwin permite materializar la emoción en la expresión misma. De esta manera, no sólo ponemos en juego ciertos músculos y órganos cuando estamos bajo determinado estado de ánimo, sino que también cuando movemos esas partes del cuerpo, que usualmente empleamos para manifestar una emoción, podemos casi experimentarla como sensación. La estructura nerviosa y muscular permite materializar nuestras emociones y convertirlas en expresiones, por lo que es lícito afirmar que si todos los humanos compartimos la misma estructura neuromuscular al descender de un antepasado común, el repertorio de movimientos usados para manifestar determinada sensación debe ser limitado, por un lado, e idéntico o sumamente parecido para todos, por otro lado. Esto nos conecta con la noción Warburgiana de *Pathosformel*<sup>60</sup>.

#### **4.5 Imagen-pathos.**

En términos generales, el concepto warbugiano de *Pathosformel* se define como el conjunto de fórmulas o modelos que permiten expresar y comunicar ciertos estados internos (*pathos*) de manera visual. Warburg estuvo fuertemente interesado en la manera cómo estas fórmulas de expresión perviven en la memoria de los pueblos y son susceptibles de ser traídas al presente con más o menos eficacia. En dichas fórmulas, habría que tener en cuenta el sustrato fisiológico, ya que ellas guardan un contenido que es independiente de la cultura y las costumbres de una época. En particular, en los detalles de los gestos de las representaciones del cuerpo: la comisura de los labios, la posición de los pies, el ademán de las manos, etc. Warburg encuentra las referencias a un tiempo que aparentemente había cesado: la Antigüedad pagana. Estas “formas-fórmulas”, que definen una expresión particular, son necesariamente reminiscencias de otros tiempos que se han “filtrado” en sus expresiones involuntarias, anímicas (*pathos*). Para Warburg, la rabia, el miedo, el asco, la sorpresa y demás emociones, se manifiestan a través de un repertorio de movimientos determinado y éste, a su vez, es común a todos los pueblos<sup>61</sup>.

La noción de *Pathosformel* será elaborada en gran parte para explicar la intensidad coreográfica que atraviesa la pintura del Renacimiento, sobre todo, en referencia la figura femenina

---

59 *Ibidem* p.108

60 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...*p.220

61 *Ibidem*. pp.172-182

danzante, a la que Warburg se le refirió como *Ninfa*<sup>62</sup>. La muchacha danzante con su vestido y cabellos movidos por el viento, era un tema frecuente en la literatura, así como en los carros de fiestas, e incluso se introducía en contextos bíblicos. Así, el *pathos* de la *Ninfa* que corre velozmente llevando una cesta frutal en su cabeza, fue una fórmula ampliamente usada en el mundo antiguo, y posteriormente en el Renacimiento, para denotar jovialidad, frescura y alegría. Era una de las llamadas fórmulas de *pathos*, *pathosformeln*, orientada a expresar mediante el movimiento, alguna emoción.

El movimiento, al ser algo que se percibe a lo largo de una secuencia temporal, era difícil de expresar o plasmar para los artistas. De este modo, la *Ninfa* se convertía en una convención para dar énfasis al concepto de movimiento<sup>63</sup>. La *Ninfa* da la posible articulación de la “causa exterior” (la atmósfera, el viento) y la “causa interior” (emoción), que es fundamentalmente el deseo. La *Ninfa*, con sus cabellos y sus drapeados en movimiento, se nos presenta así como un punto de encuentro, siempre en movimiento, entre el fuera y el dentro, entre la ley atmosférica del viento y la ley visceral del deseo<sup>64</sup>.

En 1905 creó el *Schemata Pathosformel* en un intento de registrar “grados mímicos” tales como “carrera”, “danza”, “persecución”, “rapto”, “combate”, “victoria”, “triumfo”, “muerte”, “lamentación” y “resurrección”. Pero este intento de registro esquemático fracasó, dando paso, veinte años más tarde, al *Atlas Mnemosyne*.

## **4.6 Relación con la astrología**

En 1904, fracasó en la habilitación para un puesto de profesor en Bonn, y más tarde, declinaría propuestas de cátedras en Breslau y en la Halle, dedicándose de lleno a sus investigaciones. En 1912, concluyendo su conferencia sobre *Arte italiano y astrología internacional* en el Palazzo Schifanoia de Ferrara<sup>65</sup> invitó a “una ampliación metodológica de los confines temáticos y geográficos” de la historia del arte<sup>66</sup>.

Según Salvatore Settis, el descubrimiento de la astrología y los estudios de Franz Boll ofrecían un sólido fundamento en el que Warburg advirtió la migración de Oriente hacia Occidente de textos y conocimientos<sup>67</sup>. Según Gombrich, el estudio de la imágenes astrológicas, estaba destinado a ser el

---

62 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* pp.318

63 *Ibidem.* pp. 224-243

64 *Ibidem.* p. 233

65 Texto reproducido en Warburg, A.: *El renacimiento del paganismo...op.cit.* pp.415-439

66 Gombrich, E.H.: *Aby Warburg... op.cit.* Introducción

67 Settis, S.: *Warburg continuatus...op.cit.* p.21

lugar de demostración factible de los presupuestos intelectuales psicologistas derivados de su formación de los años 90. De esta manera, buscó en los estudios astrológicos la transmisión de sus contenidos desde la Antigüedad hasta los siglos XV y XVI europeos, especialmente del primer Renacimiento florentino en ciclos astrológicos tardomedievales como el del Palazzo della Ragione de Padua, o renacentistas, como el Schifanoia de Ferrara, o en el estudio de la transmisión de las imágenes y saberes astrológicos en la Alemania de la Reforma de Lutero y Melanchton<sup>68</sup>.

#### **4.7 El símbolo**

En este punto, se ha de mencionar la lectura de la obra del filósofo hegeliano Friedrich Theodor Vischer *El Símbolo*. Según Edgar Wind, este texto fue para Warburg el punto de partida para el estudio de su sistema conceptual<sup>69</sup>. Vischer mantuvo que el “símbolo” era aquello que vinculaba la imagen con su significado. Desde el punto de vista lógico, el vínculo entre imagen y significado es convencional y, según el contexto, estas convenciones significan nociones concretas. Sin embargo, la naturaleza de la imagen y el nexo que la vincula a su significado no pertenece a la esfera de las convenciones racionales, ya que el vínculo originario entre imagen y significado es el establecido por la religión, particularmente la religión primitiva. En este estadio, la imagen y el significado se confunden en una misma identidad mágica<sup>70</sup>.

Warburg advirtió esta clase de simbolismo en el ritual de los indios de Méjico, cuando se introducían la cabeza de una serpiente en la boca con el fin de provocar lluvias, ya que se identificaba la serpiente misma, por su peligrosidad, con el relámpago. Aquí nos encontramos frente un concepto mágico-asociativo u oscuro del símbolo.

En cuanto a la relación entre la imagen y significado, Vischer propone la teoría de la “empatía” o “proyección sentimental”, término que también se referirá Tito Vignoli. Según esta teoría, cuando intentamos comprender un objeto, se inicia con una penetración emocional en él. Así, la empatía estaría presente tanto en el momento de la creación artística, como en el de la observación del arte por parte del espectador. En el acto de “paragone”, cuando intentamos conectar con una obra artística, conocerla, podemos experimentar determinadas emociones derivadas espontáneamente de las imágenes que contemplamos<sup>71</sup>. Esto sería la “empatía”.

---

68 Gombrich, E.H.: *Aby Warburg... op.cit.* p.184

69 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.*, p.376

70 *Ibidem.* p.378

71 *Ibidem.* p. 383

En esta doble coordenada de la dimensión del concepto de símbolo, Warburg se interesó en el hecho de que en el simbolismo podía aflorar lo irracional. Por lo tanto, la fuerza del *Nachleben*, consiste en producir esa supervivencia como “empatía”: cuando algo del pasado surge de nuestro propio interior, como sensación psíquica nueva, tan próxima como presente<sup>72</sup>.

Por otro lado, para clarificar la relación entre “símbolo” y “empatía”, Warburg se valió de la “ley de participación” formulada por Lucien Lévy Bruhl<sup>73</sup>. Dicho autor diferenciaba, por un lado, las operaciones mentales a las que denominada operaciones lógicas de las sociedades civilizadas, y que responden a unas leyes generales y de causalidad para explicar qué ocurre en el mundo. Por otro lado, estaría la mentalidad primitiva mística, donde los agentes causales son fuerzas ocultas, para las que no cuentan, ni las restricciones lógicas, ni las de tipo temporal o espacial, que son las que soportan las representaciones del individuo civilizado. Así, la mentalidad primitiva se rige por la “ley de la participación”, es decir, se refiere a la propiedad del pensamiento primitivo de penetrar en la naturaleza a través de una “experiencia mística”, y no en la “explicación” de tipo científico que domina la mentalidad occidental.

#### **4.8 *Nachleben***

Aunque se puede traducir como “supervivencias”, el prefijo “super” no significa únicamente – en una traducción literal – “más allá” o “encima”, sino que además implica que la vida (*leben*) se transmite de una forma elevada, metafísica, o según Didi Huberman, fantasmagórica<sup>74</sup>. Implica la idea de esa continuidad de la herencia pagana, la “supervivencia de la Antigüedad pagana”, que para Warburg era un problema capital de toda su investigación. El *Nachleben* de Warburg, “abre la historia”, una historia del arte abierta a los problemas antropológicos de la superstición, de la transmisión de las creencias.

Sin embargo, cabe recordar que Warburg elaboró la noción de *Nachleben* en un marco histórico concreto, el Renacimiento, que constituye el ámbito casi exclusivo de sus estudios. Por lo tanto, si tal noción vuelve a llamar la atención, es porque parece ser portadora de una lección teórica para revisar el presente saber sobre las imágenes en general<sup>75</sup>.

De esta supervivencia de la cultura y las imágenes de la Antigüedad surge el concepto fundamental de “memoria colectiva”. Warburg partió de las ideas de Richard Simon, discípulo de

---

<sup>72</sup> *Ibidem*. p. 60

<sup>73</sup> Gombrich, E.H.: *Aby Warburg... op.cit.* p.186

<sup>74</sup> Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.*, p.47

<sup>75</sup> Gombrich, E.H.: *Aby Warburg... op.cit.* p. 63

Hering, para quien la memoria se configuraba como una *tabula rasa* bajo la cual subyacían las huellas de las emociones más intensas, y que Simón denominaba como “enigramas”<sup>76</sup>. La energía potencial conservada en un “enigma” podía ser reactivada o descargada.

Para Warburg no existía la *tabula rasa*, sino un “momento-torbellino”, como Didi-Huberman se refiere, donde varios factores se conjugaban para iniciar nuevas configuraciones y en donde sobrevivían aspectos fundamentales del pasado<sup>77</sup>.

De esta manera, su cuestionamiento hacia las imágenes debatía los aspectos simbólicos que no correspondían a la época en que eran producidos. Más que entender los “residuos” simbólicos de otras épocas como un aspecto secundario y aparentemente “natural”, Warburg se pregunta por la validez que tiene como energía inconsciente de las formas de comprender el mundo<sup>78</sup>. Los detalles, conscientes o no en el momento de su producción, son analizadas como manifestaciones de un sistema de pensamiento simbólico, lo que él definió como “iconología”, y que luego Panofsky asumirá dentro de un esquema interpretativo distinto.

En este punto, hay que hacer referencia a los “survivals” de Tylor, a la “permanencia de la cultura”<sup>79</sup>. El término “supervivencia” fue introducido en el vocabulario de la antropología por E.B Tylor, quien proponía que se consideraran ciertas costumbres y creencias como los testimonios de un estadio desaparecido de la sociedad. Tylor se refiere a ellos como “una realidad enmascarada”, como una práctica o cosa fuera de época o uso, que persiste y es, por consecuencia del paso del tiempo, modificado.

Entre fantasma y síntoma, la noción de “supervivencia” sería, en el ámbito de las ciencias históricas y antropológicas, una expresión específica de huella<sup>80</sup>.

## **4.9 *Imagen-síntoma***

¿Qué es un síntoma desde el punto de vista del tiempo histórico? En Warburg hace referencia a la ritmicidad muy particular de un acontecimiento de supervivencia:

“La civilización europea es el resultado de unas tendencias en conflicto, un proceso en el que no buscaríamos ni amigos ni enemigos, sino más bien los síntomas de las oscilaciones psicológicas

---

76 *Ibidem* p.42

77 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.*p.285

78 Gombrich, E.H.: *Aby Warburg... op.cit.* p.447

79 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.*.p. 52

80 *Ibidem.* p.52

que se balancean uniformemente entre los polos distantes de la práctica mágico-religiosa y la contemplación matemática, y viceversa”<sup>81</sup>.

Las imágenes, en Warburg, comienzan a “diagnosticarse” como cuerpos de información, revelando sus síntomas, como se tratase de un paciente médico. Fue su psicoanalista Ludwing Binswanger quien le pone en contacto con la teoría del contratiempo y del contra-movimiento inconscientes<sup>82</sup>. Nada tiene de extraordinario que los problemas de la historia cultural fueran abordados por Warburg desde el ángulo de una psicología, se trata de un rasgo típico de esa época, en la que las ciencias humanas procedían de una crítica interna del positivismo, de la que iban a nacer el psicoanálisis y la antropología histórica moderna<sup>83</sup>. Es por lo tanto, en 1918, a partir de su hundimiento psicológico, cuando Warburg comienza a darse cuenta de la proximidad de su proyecto intelectual con el psicoanálisis.

Didi Huberman apunta que las “supervivencias” de Taylor, los “residuos vitales” Burckhardt, las “formas afectivas primitivas” de lo dionisiaco de Nietzsche y los “principios generales de la expresión” de Darwin son indiscutibles fuentes de las nociones warburgianas<sup>84</sup>. A su vez, la “formación de síntoma” de Freud constituye más bien un intérprete de sus teorías.

Así, podríamos afirmar que Warburg interroga el inconsciente de la historia y de las imágenes. La familiaridad entre Freud y Warburg es reconocible por el hecho de que ambos pensadores interrogaron a la cultura en sus “zonas oscuras”, en su malestar. Según Didi-Huberman, para Warburg la “imagen síntoma” conllevaba transgredir los límites de la representación, de la imagen mimesis, de estudiar las transformaciones en las que los “signos” que representan se convierten en “síntomas que encarnan”<sup>85</sup>.

Giorgio Agamben afirmaba que Aby Warburg no trabajaba sobre la imagen, sino sobre el gesto, y recriminaba a la “corriente iconológica” de haber reducido su trabajo a meros signos, iconos, cuando la propuesta de Warburg era de relaciones, era un trabajo de gestos, de momentos. El símbolo trabaja sobre una imagen demasiado cerrada, demasiado plegada al concepto, mientras que el síntoma, por su carácter dinámico y próximo a lo reminiscente, nos invita a acercarnos (a tocar) lo incomprensible y paradójico que habita la imagen. Por eso es tan importante para Didi-Huberman el “síntoma”, porque implica también el movimiento corporal, el gesto.

---

81 Gombrich, E.H.: *Aby Warburg... op.cit* p.245

82 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit..p.* 250

83 *Ibidem*.pp.248-256

84 Gombrich, E.H.: *Aby Warburg... op.cit.* p.248

85 Didi-Huberman, G.: *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte.* Murcia: Cedeac, cop. 2010, p.310

#### **4.10 “Iconología del intervalo” e iconología panofskyana**

La antes mencionada conferencia de Warburg en 1912 sobre los frescos del Palazzo Schifanoia de Ferrara, se ha considerado como el momento de nacimiento de la iconología:

“[...] Con el método, mi intento de interpretar los frescos del Palacio de Schifanoia, espero haber mostrado un análisis iconológico que no se deje atemorizar por un respeto exagerado de los límites, que considere a la Antigüedad, el Medioevo y la Era Moderna como una época conexas, y que interroge a las obras del arte autónoma y del arte aplicada por el hecho de ser ambas, y con igual derecho, documentos de la expresión. Espero haber mostrado que este método, buscando iluminar con cuidado una oscuridad individual, ilumina los grandes momentos del desarrollo general sus relaciones.<sup>86</sup>”

Como señala Agamben, el proyecto inconcluso de Warburg, aquella “ciencia sin nombre”, que él definía como “Iconología del intervalo”, suponía un tipo de conocimiento interdisciplinar, una nueva forma superadora de entender el estudio de los fenómenos visuales<sup>87</sup>. Su iconología, en definitiva, intentaba explorar los problemas formales, históricos y antropológicos que planteaba la relación natural entre las palabras y las imágenes. La iconología warburgiana aspiraba a producir algo así como una “imagen dialéctica de las relaciones entre las imágenes”<sup>88</sup>.

El detalle sirve como bisagra o pivote a la hora de relacionar imágenes, el intervalo que permite efectuar conexiones entre órdenes de realidad heterogéneas, transgrediendo los límites artificialmente establecidos entre disciplinas. El intervalo o el lugar entre-imágenes, es el orden del ritmo temporal y del montaje anacrónico en el proceso de formación de una imagen del pensamiento<sup>89</sup>.

Como señala Didi Huberman, la “iconología de los intervalos” ofrecida por Warburg proponía reconstruir el lazo entre la palabra e imagen, es decir, no desde la oposición entre la imagen y la palabra, sino desde la exploración de su interrelación como dos dimensiones de sentido diferentes, nunca reducibles una a la otra. El intervalo modifica así la relación entre imagen (-icono) y texto (-logía)<sup>90</sup>.

---

86 Texto reproducido en Warburg, A.: *El renacimiento del paganismo...op.cit.* pp.415-439

87 Agamben, G.: <<Aby Warburg... op.cit. 22

88 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit* p.448

89 Didi-Huberman, G.: *Ante el tiempo... op.cit.* pp.452-453

90 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* p.454

En este punto, es necesario nombrar a Panofsky, quien ha sido considerado como uno de los continuadores del “método warburgiano” y el máximo exponente del método iconológico.

En la misma línea que Warburg, pensaba que la historia del arte no podía limitarse al estudio de los valores formales de la obra de arte. Sin embargo, con Panofsky, la “supervivencia” warburgiana se verá reducido a esquemas temporales, hasta convertirse en “arquetipo”<sup>91</sup>.

Tras la muerte Warburg, y coincidiendo con el traslado de la Biblioteca a Londres en el año 1933, Fritz Saxl y Erwin Panofsky publicaron su conocido ensayo *Classical Mythology in Medieval Art*, donde se recogían y sistematizaban trabajos anteriores de Aby Warburg<sup>92</sup>. En su huida de la Alemania nazi, tuvieron que adaptarse a un nuevo contexto intelectual e institucional en Estados Unidos. A Panofsky, quien participó activamente en la creación de la Historia del Arte como disciplina académica en Estados Unidos, le urgía un sistema de estudios pragmático y afín a los estudios estadounidenses. De ahí, su “método iconológico”. Como señala Gombrich, los objetivos de dicho método eran reconocer un tema, un motivo y un contexto histórico de ejecución en base, principalmente, a las fuentes históricas y su relación probada con el círculo de producción de determinada obra. Por lo tanto, el análisis que presenta Panofsky no se reduce a lo simplemente formal, ni es meramente iconográfico, sino que se trata de captar ciertas realidades subyacentes e implícitas a la obra. Estos significados intrínsecos de la obra se producen por la diferencia de tiempo y de lugar, que influyen en la manera de sentir un asunto y de tratar un tema, es decir, afectan en todos los niveles material, técnico, formal e iconográfico de la obra de arte. A estos valores “subyacentes” los denomina “simbólico”.

Panofsky quiso interpretar los contenidos y los “temas” figurativos, más allá de su expresión, mientras que Warburg trataba de comprender el “valor expresivo” de las imágenes, más allá de su significado mismo<sup>93</sup>. Mientras que para Panofsky la iconología fue aportar una “solución al jeroglífico” que constituye la obra figurativa, para Warburg se trataba de la “producción del jeroglífico” mismo, es decir, y el *Mnemosyne* es un ejemplo de ello, su trabajo no consiste en intentar el desciframiento de la obra de arte, es una interpretación que no trata de reducir la complejidad, sino de mostrarla, como un montaje discontinuo<sup>94</sup>.

---

91 *Ibidem.* p.85

92 *Ibidem.* p.84

93 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* p.447

94 *Ibidem.* p.448

#### 4.11 La Biblioteca

La constitución de su Biblioteca le ocupó a Warburg toda su vida y fue la obra a la que consagró mayores energías<sup>95</sup>. Warburg ordenaba sus libros, no según los criterios alfabéticos de las grandes bibliotecas, sino según sus intereses y sus sistemas de pensamiento, hasta el punto de cambiar el orden ante cada variación de sus métodos de investigación. La ley que regía en la Biblioteca era la del “buen vecino”, según el cual, la solución al problema no estaba contenida en el libro que se buscaba, sino en el que estaba al lado. De este modo, hizo de la Biblioteca una especie de imagen laberíntica de sí mismo<sup>96</sup>.

En 1918, tras la derrota de Alemania en la Gran Guerra, Warburg entró en una profunda crisis que afectó a su salud mental. En 1920, tras breves estancias en diversos sanatorios, Aby Warburg fue acogido a la clínica de Ludwig Binswanger en Kreuzlingen. Allí permaneció hasta 1923, cuando consiguió convencer a los médicos de su buena salud a propósito de una conferencia ofrecida en la misma clínica, bajo el título de *El ritual de la serpiente*. En dicha conferencia, encontramos una formulación de los objetivos de su biblioteca:

«Una colección de documentos relativos a la psicología de la expresión humana. La cuestión es la siguiente: ¿Cómo se originaron las expresiones humanas y pictóricas?, ¿cuáles son los sentimientos o puntos de vista, conscientes o inconscientes, tras los que aquéllas se almacenan en los archivos de la memoria? ¿Existen leyes para gobernar su formación y resurgimiento?

Los medios de mi biblioteca deberían servir para responder al problema que tan apropiadamente formula Hering en términos de “la memoria como materia organizada”; asimismo, esta cuestión debería servirse de la psicología del hombre primitivo – es decir, el tipo de hombre cuyas reacciones son reflejos inmediatos más que respuestas literarias – y tener en cuenta igualmente la psicología del hombre civilizado, que recuerda de forma consciente la formación estratificada de su pasado ancestral y personal. Con el hombre primitivo, la imagen de la memoria da como resultado la representación religiosa de las cosas; con el hombre civilizado, el desapego mediante el hecho de nombrar.

Toda humanidad es eternamente y en todo momento esquizofrénica. Ontogenéticamente, sin embargo, quizá podamos descubrir un tipo de respuesta a las imágenes de la memoria como algo anterior y primitivo, aunque continúe en un lugar secundario. En una fase ulterior, la memoria ya no suscita un movimiento reflejo inmediato o deliberado – ya sea de naturaleza combativa o religiosa –,

---

<sup>95</sup> Settis, S.: *Warburg continuatus. Descripción de una biblioteca*. Barcelona: Ediciones de La Centrl; Madrid: MNCARS, 2010, p.10

<sup>96</sup> *Ibidem*, p.8

sino que las imágenes de la memoria se almacenan ahora conscientemente en representaciones y signos. Entre estas dos fases, encontramos un tratamiento de la impresión que puede definir como el modo simbólico del pensamiento<sup>97</sup>.>>

En 1922, mientras que Warburg estaba recluso en el sanatorio en Kreuzlingen, su colaborador en la Biblioteca de Hamburgo Fritz Saxl, escribió un artículo acerca de la finalidad de la Biblioteca. La cuestión capital que se planteaba resolver en esta institución, no era otra cosa que la del desarrollo y carácter del influjo de la Antigüedad en las culturas postantiguas, y para ello, la reunión de libros e imágenes de varias disciplinas (Historia, Religión, Filosofía, Ciencia e Historia del Arte), resultaba esencial para la consecución de los fines de Warburg.

Un giro radical fundamental en la historia de la Biblioteca fue el momento del retorno de Warburg de la clínica psiquiátrica de Kreuzlingen. Fue entonces cuando decidió trasladar la biblioteca a un edificio aparte, contiguo a su casa en Heilwigstrasse y proyectó una biblioteca equipada con dispositivos tecnológicos, como teléfonos, ascensores etc. Gracias al empeño de sus más estrechos asistentes, Saxl y Gertrud Bing, la Biblioteca se activó como centro de estudios, creando el Instituto Warburg. La actividad del centro fue muy intensa: organizó ciclos de conferencias, seminarios, concedió becas y publicó numerosos estudios. Tras la muerte de Warburg, el Instituto mantuvo la misma línea hasta 1933, cuando con el ascenso del nazismo al poder y ante la amenaza que suponía la nueva ideología política, se gestionó su traslado a Londres.

En cuanto a los textos de Warburg, Fritz Saxl proyectó editar la totalidad de los escritos. Los dos primeros volúmenes de dicha edición fueron publicadas en 1932 con el título de *Gesammelte Schriften* y comprendían las obras ya editadas de Warburg, que habían sido revisadas y publicadas por su ayudante Gertrud Bing, quien incluyó en un apéndice todas las notas manuscritas que había ido escribiendo Warburg en los márgenes de sus propios ejemplares. Se tenía la intención, anunciada en la primera página de las obras completas, de que a los dos volúmenes escritos de Warburg siguieran otras cinco secciones. La primera comprendería el proyecto que había ocupado a Warburg durante los últimos años de su vida, el *Atlas Mnemosyne*. En la siguiente se incluirían todas las conferencias y ensayos menores de Warburg no publicados, a los que seguirían sus <<Fragmentos de una teoría de a expresión sobre fundamentos antropológicos>>. El siguiente volumen estaría constituido por cartas, aforismos y recuerdos autobiográficos, y, para terminar, Fritz Saxl había pensado añadir el catálogo de la biblioteca de Warburg, pues, como él escribió: “la biblioteca, junto con lo escritos, forma la unidad de la obra de Warburg<sup>98</sup>.”

---

97 Gombrich, E.H.: *Aby Warburg...op.cit* pp. 210-211.

98 Settis, S.: *Warburg continuatus...op.cit.* p.25

## 5. *Atlas Mnemosyne*

El *Atlas Mnemosyne* es el último trabajo en el que Aby Warburg desde su retorno de Kreuzlingen en 1924. Era resultado de una actividad de expositor de fotografías y reproducciones sobre diversos temas y asuntos, que duró la mayor parte de su vida. Se trataba de un atlas de imágenes, que Warburg definió como: “un artefacto diseñado para hacer saltar las correspondencias, para evocar analogías” (es el mensaje de Warburg inscrito en el reverso de *Atlas Mnemosyne*.) El *Bilderatlas*, no fue un simple resumen en imágenes de su pensamiento, era más bien, un deseo de reconfigurar la memoria, renunciando a fijar un relato ordenado<sup>99</sup>.

Como ha estudiado Peter van Huistede, en el Archivo Warburg, se conservan tres series de fotografías que explican el desarrollo de este proyecto, y que a causa de la repentina muerte de Warburg, quedó incompleta<sup>100</sup>. En el plan originalmente concebido para las “obras completas” de Warburg, Fritz Saxl había previsto publicar el *Atlas Mnemosyne* con uno de los numerosos títulos – o más bien subtítulos – imaginados por su maestro: “Una secuencia de imágenes, que explora la función de los antiguos valores expresivos predeterminados a través de la representación de la vida en movimiento en el arte del Renacimiento europeo”<sup>101</sup>.

Giorgio Agamben apunta que se trata de un “sistema mnemónico para uso privado, en el que el sabio psicótico proyectó y trató de resolver sus conflictos personales<sup>102</sup>. Sin embargo, además de hacer una especie de anamnesia de su propio pensamiento, después de su regreso de la clínica, el *Atlas Mnemosyne* constituye una parte importante de nuestra herencia estética, ya que inventa una forma, una manera nueva de disponer las imágenes entre sí y que continúa marcando profundamente, nuestros modos contemporáneos de producir, exponer y comprender las imágenes.

### 5.1 Descripción

La *Mnemosyne* es, antes que nada, un dispositivo fotográfico<sup>103</sup>. Las copias en papel, extraídas de la inmensa colección reunida por Warburg, fueron, en un primer momento, pegadas sobre grandes cartones negros, agrupadas por temas y ordenadas regularmente, unas junto a otras, en todo el espacio

---

99 Didi-Huberman, G.: *Atlas...op.cit* p.15

100 Warburg, A.: *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal 2010, p.141

101 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* p.416

102 Agamben, G.: << Aby Warburg.. *op.cit.* p.27

103 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* p.410

elíptico que ocupaba en Hamburgo la sala de lectura de la Biblioteca. Actualmente, en el archivo del Instituto Warburg, se encuentra el material en forma de fotografías, notas y esquemas.

Al complementar su biblioteca con una fototeca, Warburg había comprendido que la historia del arte no podía llevar a cabo su mutación epistemológica más que adecuándose a los poderes recientes de la reproductibilidad fotográfica<sup>104</sup>. Posteriormente, Warburg y Saxl utilizaron grandes pantallas de tela negra cogida entre unos bastidores – de unas dimensiones de un metro cincuenta por dos – y sobre las cuales podían agrupar las fotografías, fijándolas por medio de pinzas. De esta manera, Warburg colgaba las imágenes del *Atlas* con pequeñas pinzas en una tela negra montada en un bastidor. Después tomaba una fotografía, obteniendo así una “mesa” o lámina de su *Atlas*, para posteriormente desmembrar, destruir el “cuadro” inicial, y volver a comenzar otro para deconstruirlo otra vez, como una mesa de montaje indefinidamente modificable<sup>105</sup>. En el transcurso de los años, Warburg, no dejó de mover un fondo relativamente fijo ,de unas 2000 reproducciones, llevando a cabo continuas recomposiciones, que fueron a su vez fotografiadas<sup>106</sup>.

La “mesa” comprende muchas definiciones, desde lo meramente material, hasta la gran variedad de usos técnicos, domésticos, jurídicos, religiosos, lúdicos o científico. La mesa o lámina, se ofrece como campo operatorio de lo dispar y lo móvil, de lo heterogéneo y lo abierto, lejos de ser un cuadro único y cerrado, lo que significa, renunciar a cualquier unidad visual y a cualquier inmovilización temporal: espacios y tiempos heterogéneos no cesan de encontrarse, confrontarse, cruzarse o amalgamarse. Se podría decir que laas imágenes de un mismo conjunto fotografiadas a la misma escala producen el efecto de un juego de naipes extendido sobre una mesa. Barajar y repartir las cartas, desmontar y remontar el orden de las imágenes en una mesa sería la secuencia operatoria básica de Warburg<sup>107</sup>. De hecho, en las láminas 24, 36, 50, 51 y 59, aparecen imágenes de diferentes juegos de naipes haciendo referencia a volver a poner en juego, volver a barajar y repetir las cartas (imágenes), en una mesa cualquiera.

Warburg dedicaría, pues, todo el final de su vida a exponer los cuadros – las imágenes en series, la serie de las series – de su pensamiento<sup>108</sup>. En más de una ocasión, trató de fijar su pensamiento en cuadros “definitivos”, que por lo general dejaba vacíos o incompletos. No se trataba solamente de recapitular una obra, a modo de conclusión, sino de desplegarla en todos los sentidos con el fin de descubrir sus posibilidades aún desapercibidas. Comprendió que debía renunciar a fijar

---

104 *Ibidem.* p.417

105 Didi-Huberman, G.: *Atlas ...op.cit* , p.45

106 Warburg, A.: *Atlas Mnemosyne. op.cit.* p. 6

107 *Ibidem.* p.25

108 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.*, p.416

las imágenes, como un filósofo debe renunciar a fijar sus opiniones. Ésa es la razón de que fuese necesario renunciar, incluso a pegar las fotografías, sobre planchas de cartón.

En 1927 preparó la reunión anual del comité director de su Biblioteca, en el que debía justificarse ante sus hermanos banqueros para una nueva aportación financiera. Admite que es consciente de la locura intrínseca de su proyecto inicial. Entonces, dice que para no correr el riesgo de que sus proyectos se dispersen en el infinito, había mantenido como pivote de sus investigaciones el tema de la influencia de la Antigüedad.

Cuando se mira las planchas de *Mnemosyne*, resulta imposible saber claramente en qué dirección quiso Warburg orientar nuestra mirada. De hecho, se ha insistido en el carácter exclusivamente visual de *Mnemosyne*, incluso P.A Michaud lo define como una historia del arte “muda”<sup>109</sup>. Sin embargo, cabe recordar que Warburg iba redactando textos, al mismo tiempo que se elaboraba la colección de imágenes, una especie de recopilación de ideas erráticas. Las fotografías indican, siempre que ello ha sido posible, el tema de la imagen, el autor de la misma, la época en que éste se produjo y el lugar en que hoy se conserva.

Por último, señalar que tras la muerte de Warburg, Fritz Saxl y el equipo de la Biblioteca, esperaban “redondear y publicar en unos años el *Atlas* del lenguaje gestual en las artes plásticas de la Antigüedad y del Renacimiento”, ampliando durante años, el proyecto siguiendo las directrices del maestro<sup>110</sup>.

## **5.2 Análisis**

Mnemosyne es la diosa de la memoria, la memoria viva. La memoria es montadora: reúne elementos heterogéneos para crear circulaciones entre todo ello, juega y trabaja con el intervalo de los campos. De ahí que Warburg ordenara grabar la palabra *Mnemosyne* en la entrada de su Biblioteca, así como el título de su *Atlas*. A partir de 1927, Warburg comenzó a indagar con más precisión sobre el papel de la memoria en la cultura. El *Atlas* se basa en la noción de “supervivencia” warburgiana, en la función memorativa de las imágenes, es decir, el modo en que las imágenes sobreviven y retornan en un mismo movimiento, que es el movimiento – el tiempo dialéctico – del síntoma. Se podría decir que se trata pues de un atlas del síntoma, donde se acumulan las “formulas pathos” de la cultura

---

109 Michaud, P.A.: *Warburg... op.cit* p.75

110 Warburg, A.: *Atlas Mnemosyne... op.cit.*, p. 7

occidental, que Warburg ha ido estudiando a lo largo de su vida<sup>111</sup>. Así, las imágenes son portadoras de “supervivencias”, no son otra cosa que montaje de significaciones y temporalidades heterogéneas.

Por otro lado, Atlas sería la figura emblemática de una polaridad fundamental, a través de cual Warburg nunca dejó de pensar en la historia de las civilizaciones mediterráneas. Atlas, hijo de Cielo y de la Tierra, estaba ya presente en el panteón de los fenicios. Con la reproducción de la escultura romana, Warburg quiso subrayar el carácter “primitivo”, tanto de su iconografía, como de su significado. Atlas pertenece a una generación anterior a la de los Olímpicos, generación de “seres monstruosos y desmedidos”, que tomó la decisión de disputar a los dioses, su poder sobre el mundo. El titán Atlas, fue condenado a llevar en hombros el eje del mundo y toda la bóveda celeste. Vemos una conexión de esta bóveda celeste con la cosmología antigua, que es el tema principal de la lámina<sup>112</sup> de Atlas, en la que aparece la figura del Atlas Farnesio<sup>113</sup>.

En la fototeca de la biblioteca de Warburg, que desarrolló Fritz Saxl siguiendo las indicaciones de su maestro, hay numerosas representaciones de Atlas, entre las cuales hay una serie completa de la polaridad mitológica de Atlas y Hércules. Son dos imágenes posibles de la potencia, la potencia eficaz de Hércules y la potencia inmóvil y sin poder de Atlas.

Al reunir en su biblioteca, en paralelo a las imágenes de la fototeca, una serie completa de estudios sobre el mito de Atlas y su iconografía, Aby Warburg trata de observar experimentalmente, la “dinamografía” de esa figura a través de contextos históricos e ideológicos diferentes<sup>114</sup>. Al soportar el mundo entero, Atlas es capaz de personificar el imperio de los hombres sobre el universo, y al permanecer inmovilizado bajo el peso de la bóveda celeste, personifica asimismo, la impotencia de los hombres, frente al determinismo de los astros.

### **5.3 Las láminas**

El álbum, tal como ha llegado hasta nosotros, se inicia con tres láminas que no aparecen numeradas, sino que están sigladas con las letras: A, B y C. Estas, poseen un claro carácter introductorio y se centran en varios temas clave necesarios para la comprensión total del proyecto y, en buena medida, para entender las ideas y preocupaciones de Warburg acerca de la imagen<sup>115</sup>.

---

111 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* p.419

112 Mirar Apéndice.

113 Didi-Huberman, G.: *Atlas ¿Cómo llevar... op.cit* p.60

114 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* pp. 169-190

115 Didi-Huberman, G.: *Atlas ¿Cómo llevar... p.141*

En la primera de ellas trata “vida de las imágenes”. En la lámina A se presentaba estudio warburgiano del tema astrológico, que se centraba en la explicación del progresivo intento de la liberación del hombre de la idea de su determinación por fuerzas irracionales, como eran las de los astros. A ello responden las láminas B y C. En la lámina B aparece la figura de Kepler, quien para Warburg, personificaba la liberación del hombre producida a través de la ciencia. En la misma lámina, introduce fotografías que hacen alusión a las imágenes telegrafiadas. Los nuevos medios de comunicación, con su reducción de las distancias espaciales y temporales, fascinaban a Warburg. Por lo tanto, se conjugan tres puntos de vista distintos, aunque complementarios, acerca del tema de la liberación de las determinaciones de los astros y de todo tipo de fuerza imprevisible.

Siguiendo una tendencia muy habitual en la cultura centroeuropea de finales del siglo XIX y de principios del XX, Aby Warburg se interesó en el tema de la ciencia de los astros, basándose esencialmente en los escritos de Franz Boll. De esta manera, tras las láminas de introducción A, B y C, las siguen los que van del 1 al 3, que se centran en los orígenes en la Antigüedad, de la idea del influjo en los astros y de la adivinación mediante los ritos de sacrificio. Más adelante, en las láminas que van del 20 al 27, se desarrolla una historia de la representación de los astros, refiriéndose al camino de las imágenes y las ideas astrológicas desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media árabe, hasta la llegada del Renacimiento. Se percibe un *continuum* de las fuentes orientales de la cosmología griega en las láminas 1 y 3, y el posterior desarrollo de esas grandes concepciones cósmicas y esféricas de la Antigüedad desde Miguel Ángel, Kepler hasta el siglo XX.

En las láminas 4, 5 y 6 aparecen figuras en movimiento “patético,” que hace referencia a la supervivencia de las formas patéticas de la Antigüedad, tema que está presente a lo largo de todo el *Atlas*.

Tal como señala Didi Huberman<sup>116</sup>, al propiciar, en la misma página preliminar de su *Atlas Mnemosyne*, el encuentro de un mapa geográfico de Europa y Oriente Medio, un conjunto de animales fantásticos asociados a las constelaciones del cielo, y el árbol genealógico de una familia de banqueros florentinos, Warburg, no pensaba que estaba obrando, como un historiador “surrealista”, sino lo que trata es “suscitar la aparición, a través del encuentro, de tres imágenes disímiles, de ciertas “relaciones íntimas y secretas”, ciertas correspondencias capaces de ofrecer una conocimiento transversal de esa inagotable complejidad histórica (de árbol genealógico), geográfico (el mapa) e imaginario (los animales del zodiaco).

Así mismo, en la última lámina de *Atlas Mnemosyne*, cohabitan entre otras cosas, una obra de arte de la pintura renacentista (*La Misa de Bolsena* pintada por Rafael en el Vaticano), fotografías del

---

116 *Ibidem*.p. 19

Concordato establecido en julio de 1929 por Mussolini con el Papa Pío XI, así como unas xilografías antisemitas (de las *Profanaciones de la hostia*), contemporáneas de los grandes pogroms europeos de finales del siglo XV. El caso de esta reunión de imágenes, un simple montaje a primera vista, produce la anamnesia figurativa del lazo entre un acontecimiento político-religioso de la modernidad (el Concordato) y un dogma teológico-político de larga duración (la eucaristía), pero también, entre un documento de la cultura (la pintura de Rafael) y la dictadura fascista.

Al hacer esto, el montaje de Warburg produce una interpretación cultural e histórica, retrospectiva y prospectiva, y esencialmente imaginativa, de todo el antisemitismo europeo. Desvela con quince años de antelación, el genocidio judío, mediante el pacto que unía al dictador fascista con el pastor católico.

Mediante el encuentro de imágenes, Warburg ha producido un conocimiento dialéctico de la cultura occidental, la tragedia siempre renovada entre razón y sinrazón o, como Warburg decía, entre los *astra* de aquello que nos eleva hacia el cielo del espíritu y los *monstra* de aquello que vuelve a precipitarnos hacia las sismas del cuerpo<sup>117</sup>.

#### **5.4 La imaginación como motor**

Warburg definió el *Atlas* una vez como “una historia de fantasmas para personas verdaderamente adultas”<sup>118</sup>. Si se considera la función que él asignaba a la imagen, como órgano de la memoria social y “enograma” de las tensiones espirituales de una cultura, se comprende qué quiso decir, al referirse a su *Atlas*, como una especie de gigantesco condensador en el que se reunían todas las corrientes energéticas. Estas energías animaron y todavía seguían animando la memoria de Europa, que tomaban cuerpo en sus “fantasmas”, y que cuyo motor era la imaginación. La imaginación nos da un conocimiento “transversal”, por lo que supone de “montaje”, es decir, nos ayuda a descubrir vínculos que la observación directa es incapaz de discernir<sup>119</sup>.

La imaginación acepta lo múltiple, donde encuentra nuevas correspondencias y analogías. Según Baudelaire, la imaginación es la facultad que primero percibe las relaciones íntimas y secretas de las cosas. El montaje nos muestra que las cosas, quizá, no sean lo que son, y que depende de nosotros verlas de otra manera, según la nueva disposición. No se muestra, no se expresa más que “disponiendo”, no las cosas mismas, sino las diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones,

---

117 *Ibidem*. p. 23

118 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* p. 420

119 *Ibidem*. p. 240

sus conflictos. Se trata, por lo tanto, de una disposición dialéctica, confrontando diferentes puntos de vista sobre una misma cuestión<sup>120</sup>.

Tal y como señalaban Goethe, Baudelaire o Walter Benjamin, la imaginación, por desconcertante que sea, nada tiene que ver con una fantasía personal o gratuita. Al contrario, nos otorga un conocimiento travesero, por su potencia intrínseca de montaje, al descubrir vínculos que la observación directa es incapaz de discernir. La imaginación acepta lo múltiple y lo renueva sin cesar a fin de detectar nuevas “relaciones íntimas y secretas”, nuevas “correspondencias y analogías” que serán a su vez inagotables<sup>121</sup>.

En este punto, es necesario ocuparse de la imagen-imaginación. La imagen no existe por sí sola, es decir, no hay una imagen en sí, pues se toma la imagen, no como un objeto o soporte, sino como un concepto operativo: una operación, proceso o devenir que es plástico y dialéctico. Por ello, la imagen siempre es plural, remite a otras imágenes y a sus respectivos encadenamientos, según secuencias variables, pero siempre yuxtapuestas, por lo cual no hay imagen sin una secuencia que haga posible su determinación singular: no hay imagen sin montaje. La imaginación realiza montajes y encuentra afinidades entre elementos diversos, por lo que “hablar de imagen sin imaginación es, literalmente, separar la imagen de su actividad”<sup>122</sup>. La imaginación es la técnica implícita en la producción de imágenes, “porque la imaginación es trabajo, ese trabajo, ese *tiempo de trabajo de las imágenes*, que sin cesar actúan chocando o fusionándose entre ellas, quebrándose o metamorfoseándose. Todo ello actuando sobre nuestra propia actividad de conocimiento y de pensamiento”<sup>123</sup>.

## **6. Walter Benjamin**

Desde que Wolfgang Kemp publicó en 1975, el primer trabajo que examinaba el vínculo entre el pensamiento de Benjamin y el de Aby Warburg, muchos han querido captar los puntos de afinidad entre ambos, en sus concepciones de la memoria, de la imagen, de la historia y del arte<sup>124</sup>.

El desafío para Benjamin, era actualizar modelos de temporalidad menos idealistas usados por el historicismo heredado del siglo XIX. Así, marcó su ingreso en la historia del arte, diciendo que ésta no existía, en su carta en 1923 a Florens Christian Rang. No se refiere ni que las obras de arte son

---

120 Didi-Huberman, G.: *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Editorial Antonio Machado libros, 2008, p.77

121 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* pp.238-56

122 Didi-Huberman, G.: *Imágenes pese a todo... op.cit* p.170

123 *Ibidem.* p.170

124 Didi-Huberman, G: *Ante el tiempo...op.cit.* p.145

intemporales, ni que la historia del arte como disciplina no tiene derecho a la existencia. Se refiere a un deseo de que la historia del arte comience a existir bajo la forma, de una “historia bajo las mismas obras”<sup>125</sup>.

Igual que Warburg, Benjamin puso la imagen (*Bild*) en el centro neurálgico de la “vida histórica”<sup>126</sup>. Comprendió que la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea, sino que poseía una *temporalidad de doble faz*: “polaridad” en Warburg e “imagen dialéctica” en Benjamin. Esta temporalidad de doble faz, fue dada por Warburg, luego por Benjamin (cada uno con su propio vocabulario), como la condición mínima para no reducir la imagen a un simple documento de la historia y, de la misma forma, para no idealizar la obra de arte en un puro momento de lo absoluto.

Por lo tanto, exige una reformulación de los problemas, de los términos mismos que constituyen la expresión “historia del arte”. En cuanto al *arte*, Benjamin exige que se termine con las oposiciones entre el contenido y la forma, oposición entre “iconología” y “formalismo”, tradición de Warburg contra Wölfflin. Criticaba cómo las investigaciones desembocaban en una historia del contenido, o en una historia de la forma, para lo que las obras de arte no eran más que ejemplos.

En cuanto a la concepción benjaminiana de la *historia*, cuestiona los modelos temporales con los que el historiador estudia el pasado “nostálgicamente”. Es un modelo temporal que concibe la historia como un progreso indefinido, continuo y homogéneo en el tiempo. Tal concepción de la temporalidad es considerada por Benjamin como la historia de los vencedores. De esta manera, a contracorriente de la historia de los victoriosos, la apuesta consiste en hacer la historia de los vencidos, de los documentos de barbarie en la cultura, que no tenga una pretensión de universalidad y que pueda rememorar aquellos acontecimientos, ruinas y sacrificios que han tenido lugar<sup>127</sup>.

Para Benjamin, la historia no es un progreso desde el principio hasta una finalidad, sino un flujo del devenir. Y en este flujo del devenir se nos presenta la imagen, que es el *shock* producido cuando la historia y su progreso se detienen, cuando quedan en el suspenso que introduce un contratiempo dialéctico, un choque entre el pasado y el presente.

Esta historia “a contracorriente” es posible pero si se incluye el papel de la memoria. La memoria introduce la discontinuidad y el anacronismo en la historia, no aportando datos documentales, sino mediante un ejercicio, un proceso que permite vislumbrar entre las ruinas aquellos detalles que se resisten a desaparecer sin ser rememorados. Precisamente la memoria conecta el valor

---

125 *Ibidem* p. 121

126 Didi-Huberman, G.: *Cuando las imágenes op.cit.* p.141

127 Benjamin, W.: *El libro...* op.cit. p.29

de la imagen con la teoría psicoanalítica, pues no hay psiquismo sin el ejercicio de la memoria que archiva y borra las huellas, traza movimientos<sup>128</sup>.

Paralelamente a una historia de los eventos importantes, tenemos una memoria que se ocupa de detalles minúsculos, de las ruinas, de las impurezas y desechos de la historia, pero permanece silencioso<sup>129</sup>. Frente el historiador tradicional, la figura del “traperero de la historia”, recoge los restos que el progreso ha producido, hace con ellos una historia de la barbarie, pues “numera los acontecimientos sin distinguir entre los pequeños y los grandes, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que se ha verificado está perdido para la historia”<sup>130</sup>. La tarea del historiador es dar voz a los pequeños detalles, que de otra forma permanecerían en silencio.

Esto implica otro abordaje epistemológico de la historia, del arte y de la filosofía a partir de las rupturas, los cortes, los fragmentos y restos no asimilables o reductibles a un conjunto ordenado. Benjamin se refiere a ellas como la “*constelación de mónadas*” del saber, como el mosaico de ideas en las que coexisten los extremos y opuestos, mónadas que además de ser singularidades temporales, contienen cada una la imagen del mundo<sup>131</sup>.

En estos aspectos se fundamenta la importancia teórica de las imágenes dialécticas como método para el saber histórico. Al ser un instante detenido y fulgurante, no permite aprehender una totalidad, sino que es un relámpago que deslumbra la mirada, dejándolo en *shock*<sup>132</sup>. De esta manera, apoyado en el materialismo histórico y las vanguardias artísticas, Benjamin elaboró la segunda noción que construía su idea de la historia, el montaje, sosteniendo que la historia no debía cristalizarse en discursos, sino captarse en imágenes.

## **7. El montaje del atlas y el montaje de las primeras vanguardias**

El principio compositivo del montaje, tal como lo propuso Dadá, produce imágenes colmada de contradicciones. El montaje es, antes que nada, un procedimiento estético que transformó radicalmente la sensibilidad de las sociedades capitalistas desarrolladas. La vida urbana, es el punto en que se fusiona el montaje de la cadena industrial de producción con el montaje como forma artística, es decir, el cine.

---

128 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* p. 278

129 Didi-Huberman, G.: *Cuando las imágenes op.cit.* p.159

130 Benjamin, W.. *El libro... op.cit.* p.29

131 *Ibidem.* p.28

132 *Ibidem.* p.476

Según Didi-Huberman, “históricamente hablando, las trincheras abiertas en la Europa de la Gran Guerra hubieran suscitado, tanto en el terreno estético como en el de las ciencias humanas, la decisión de mostrar por montaje, es decir, por dislocaciones y recomposiciones de todo”. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo”<sup>133</sup>.

Según Bertolt Brecht, el montaje nos muestra que “las cosas quizá no sean lo que son y que depende de nosotros verlos de otra manera, según la nueva disposición que nos habrá puesto la imagen crítica detenida en ese montaje. No se muestra, se expone más que disponiendo, no las cosas mismas, sino sus diferencias, sus choques mutuos.”<sup>134</sup>

En *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Benjamin afirma que es posible representar a la historia del arte, como la confrontación de dos polaridades determinadas por el valor cultural y el valor de exposición de las obras de arte. De esta manera, el uso del montaje sirve para entender la polaridad entre la función ritual y la función política del arte y la historia. Para Benjamin, estas reflexiones conducían a la contradicción más fuerte: que el conocimiento de otros tiempos consistía en las posibilidades de su reconstrucción en el presente y que, debido a ello, los problemas básicos de la historia no eran de tipo epistemológico, sino político. De aquí la importancia de reconocer que el montaje es en Benjamin, ya no sólo un dispositivo estético, sino eminentemente una herramienta histórico-filosófica.

Partiendo del método del montaje, la imagen deviene modelo de una historia ya no teleológica: “Un problema fundamental del materialismo histórico, que finalmente tendrá que ser abordado: ¿se tiene que adquirir forzosamente la comprensión marxista de la historia al precio de su captación plástica? O: ¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario.”<sup>135</sup>

El montaje aparece en este pasaje como la herramienta para la renovación y realización del método marxista, esto es, la superación de la ideología del progreso y la crítica del historicismo vulgar.

---

133 Didi-Huberman, G.: *Cuando las imágenes op.cit*, pp.97-98

134 Citado en Didi-Huberman, G.: *Cuando las imágenes op.cit*, p.55

135 Benjamin, W.. *El libro... op.cit.* p463

Mientras que en el montaje dadaísta se rompía la relación de la parte con el todo y el *shock* reemplazaba la contemplación recogida, el montaje benjaminiano buscaba la interrupción del *continuum* histórico mediante la imagen dialéctica, donde surge un entrecruzamiento de tiempos discontinuos que chocaban. Se plantea así una concepción anacrónica de tiempos superpuestos.

En esta misma línea proyectó Warburg su *Atlas Mnemosyne*. Ha habido numerosos debates en torno a la influencia de las corrientes artísticas contemporáneas en la forma de composición del *Atlas*: los collages cubistas de Braque y Picasso, las obras de Marcel Duchamp o los experimentos cinematográficos de las primeras décadas del siglo. Según parece, Warburg no mostraba interés en los montajes surrealistas o en Marcel Duchamp, ni tampoco en los experimentos cinematográficos de su tiempo<sup>136</sup>. Además, existe la diferencia entre el montaje en imágenes de Warburg y las técnicas de montaje utilizadas por las vanguardias artísticas. Por ejemplo, existía una diferencia entre los montajes fotográficos de Rodchenko y los de Warburg, entre otras cosas, por el valor ideológico de la reproducción fotográfica. Por otro lado, siguiendo el postulado postmodernista, algunos han defendido que el atlas es una tentativa de construir un modelo de memoria histórica de continuidad de la experiencia, que se opondría en todos sus puntos a las vanguardias que buscan la instantaneidad y la ruptura. Pero tal y como hemos visto, semejante planteamiento se equivoca por completo sobre el sentido dado por Warburg a la noción de memoria.<sup>137</sup> El montaje del atlas no es la creación artificial de una continuidad temporal a partir de “planos” discontinuos dispuestos en secuencias. Es, por el contrario, un modo de desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo presente en toda secuencia de la historia.

El *Atlas Mnemosyne* es a su manera un objeto de vanguardia, porque rompe con una cierta manera de pensar el pasado, el haber pensado el tiempo mismo como un montaje de tiempos heterogéneos. Dicho conocimiento por el montaje es próximo a Benjamin, y en ciertos aspectos con Eisenstein, quien estaría próximo a estos dos pensadores en la práctica y teoría en el campo cinematográfico. En el cine soviético había un rechazo de la narrativa burguesa y estaba cargada de psicologismo. Eisenstein entendía el montaje como la colisión que se creaba entre elementos significativos, yuxtapuestos, insistía en la noción de conflicto como principio fundamental de todo arte.

---

136 Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente...op.cit.* p.435

137 *Ibidem.* p.437

## **8. Conclusión**

Concebir las imágenes como si fueran un simple documento histórico, determinó un rol pasivo para su “lectura” y dejó de lado reflexiones más profundas, capaces de desarticular la Historia. Como hemos visto, en las imágenes hay operaciones que escapan a las definiciones lingüísticas, ya que trascienden la simple necesidad de traducción o significación. Warburg advirtió que no nos encontramos ante la imagen como ante una cosa acotable, sino que cada imagen era el resultado de movimientos que provisionalmente se habían sedimentado o cristalizado en ella<sup>138</sup>.

La figura de Warburg se ve acrecentada debido a la insatisfacción respecto a la historia del arte tal y como se practica desde el final de la Segunda Guerra Mundial<sup>139</sup>. La explicación de este fenómeno se debe a la crisis de una historia del arte tradicional y a la existencia de una situación cultural que no busca sus fundamentos en sistemas epistemológicos cerrados, sino que está receptivo a pensadores o teorías en los que prima lo fragmentario, los discursos complejos y no lineales.

En su momento, el propio Warburg había experimentado este tipo de insatisfacción hacia la “historia del arte estetizante”. Ya en 1888, Warburg apelaba una “ciencia del arte” en el que exigía un cuestionamiento más radical de la imagen<sup>140</sup>. En respuesta a esta insatisfacción, Warburg puso en práctica un constante desplazamiento: desplazamiento en el pensamiento, en los puntos de vista filosóficos, en los campos del saber, en los períodos históricos, en las jerarquías culturales, en los lugares geográficos. Así, una nueva interpretación de las tradiciones culturales se abría paso en el pensamiento de Warburg: ahora las imágenes se convertían en instrumentos condensadores de toda historia que las antecede, como continuidad de una memoria cultural.

Hablar de la herencia Warburg es una cuestión delicada. Son múltiples y muy diversos los estudios que hacen referencia o se refugian bajo la tutela metodológica warburgiana<sup>141</sup>. Pese a la infinidad de autores que podrían citarse, he destacado la influencia de Warburg en las obras de Erwin Panofsky y Walter Benjamin.

Panofsky asumirá la “iconología warburgiana”, aunque con un esquema interpretativo diferente<sup>142</sup>. Quiso definir el “significado” de las imágenes, allá donde Warburg quería captar su “vida” o “supervivencia”. A su vez, interpreta los contenidos y los “temas” figurativos, más allá de su

---

138 *Ibidem.* p.34  
139 *Ibidem.* p. 31  
140 *Ibidem.* p.32  
141 *Ibidem.* p.30  
142 *Ibidem.* p.447

expresión, mientras que Warburg trataba de comprender el “valor expresivo” de las imágenes, más allá del significado mismo<sup>143</sup>.

Panofsky, junto a F.Saxls, G.Bing y W.Wind ( E.Gombrich ingresó en el Instituto después de la muerte de Warburg) aseguraron, después de la muerte de Warburg, la continuidad del Instituto. Sin embargo, nunca han pretendido ser considerados sucesores de Warburg en su búsqueda de una “ciencia sin nombre”, más allá de las fronteras de la historia del arte. Cada uno de ellos ha profundizado la herencia de Warburg en los límites de la historia del arte, pero sin superarlos temáticamente en un abordaje global de los hechos de la cultura. Y es probable que eso también haya correspondido a una necesidad organizativa del Instituto, cuya actividad de todos modos ha impulsado una incomparable renovación de los estudios de historia del arte.

No se puede hacer una verdadera historia de las imágenes siguiendo simplemente el modo de la crónica lineal, de la crónica cronológica, por la simple razón de que una sola imagen, al igual que el gesto, reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos. De manera que para historizar las imágenes, habría que crear un archivo que no pueda organizarse como un puro y simple relato, puesto que es mucho más complejo<sup>144</sup>.

En este sentido, entre los años 1920-1930, diversos historiadores y pensadores situaron el problema de la imagen en el centro de su pensamiento a la hora de reflexionar sobre la historia, y crearon atlas o sistemas de saber de un género completamente nuevo, como Warburg, W. Benjamin, Bataille etc. Paralelamente, en el terreno artístico surgía un interés por el montaje con Sergei Eisenstein, Bertolt Brecht, Dziga Vertov etc. *Atlas Mnemosyne* constituye una parte importante de nuestra herencia estética, ya que inventa una forma, una manera nueva de disponer las imágenes entre sí y que continúa marcando profundamente, nuestros modos contemporáneos de producir, exponer y comprender las imágenes.

En un momento en el que la historia de Europa estaba siendo sacudida completamente, hay pensadores y artistas que se replantearon la historia en términos de estallido y reconstrucción, que es a lo que Didi-Huberman denomina, conocimiento por el montaje. Benjamin decía que una verdadera historia del arte no debe contar la historia en imágenes, sino que debía acceder al inconsciente de la vista, de la visión, algo que no puede lograrse a través del relato o la crónica, sino por medio del montaje interpretativo.

---

143 *Ibidem.* p.447

144 Didi-Huberman, G.: *Ante el tiempo... op.cit* p.25

La cultura occidental, uno de los territorios donde se ha producido un largo y extenso debate iconoclasta, hoy vive atrapado entre imágenes. La televisión, la informática y la publicidad producen imágenes constantemente, contaminando la actual cultura visual. Consecuentemente, frente a la imagen digital, nos encontramos con la tarea de reflexionar de nuevo sobre la imagen y las cualidades que constituyen esa iconosfera<sup>145</sup>.

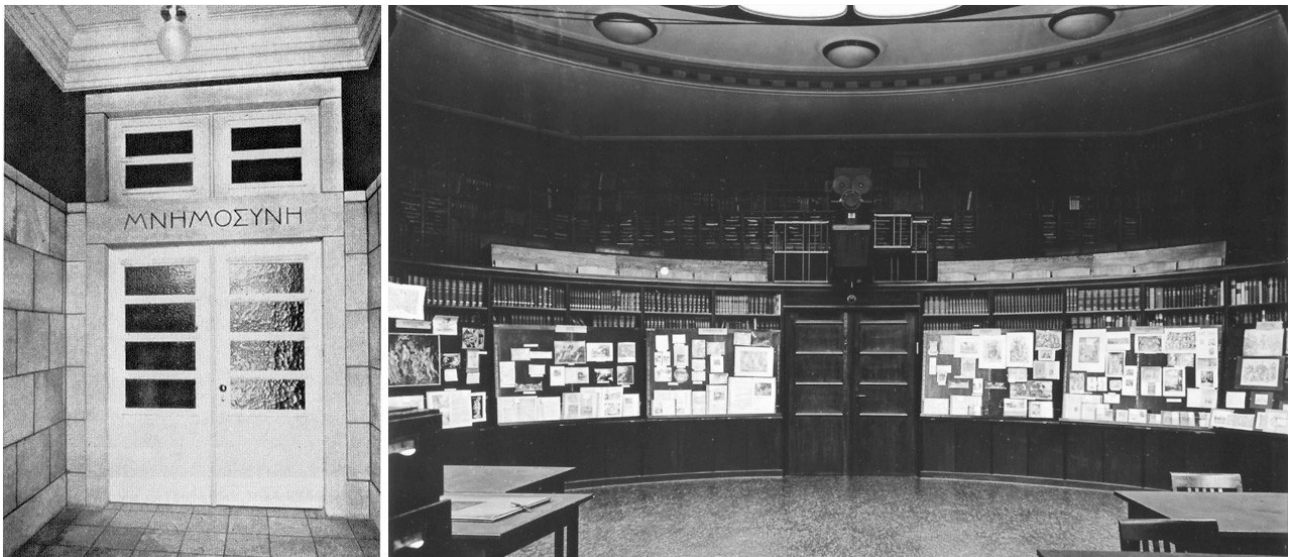
---

145 Belting, H.: *Antropología... op.cit* p.49

## APÉNDICE

### LÁMINAS DEL *ATLAS MNEMOSYNE*

A continuación hay una reproducción de alguna de las láminas mencionadas a lo largo del trabajo. Tanto los textos y las imágenes de las láminas del atlas están extraídos de la edición castellana publicada por Akal<sup>146</sup>, que están basadas en la última versión del Atlas<sup>147</sup>. Los paneles conservan el epígrafe que Warburg incluía, el cual indica en letras mayúsculas el tema de las imágenes reunidas en el panel. Por otro lado, en la presente edición se han numerado los objetos dispuestos en el panel, de manera que sea más fácil identificarlos. Los textos introductorios a los paneles son epígrafes que Gertrud Bing había añadido a los mismos, y que pueden ofrecer ayuda para comprender el complejo corpus variable del proyecto *Mnemosyne*.



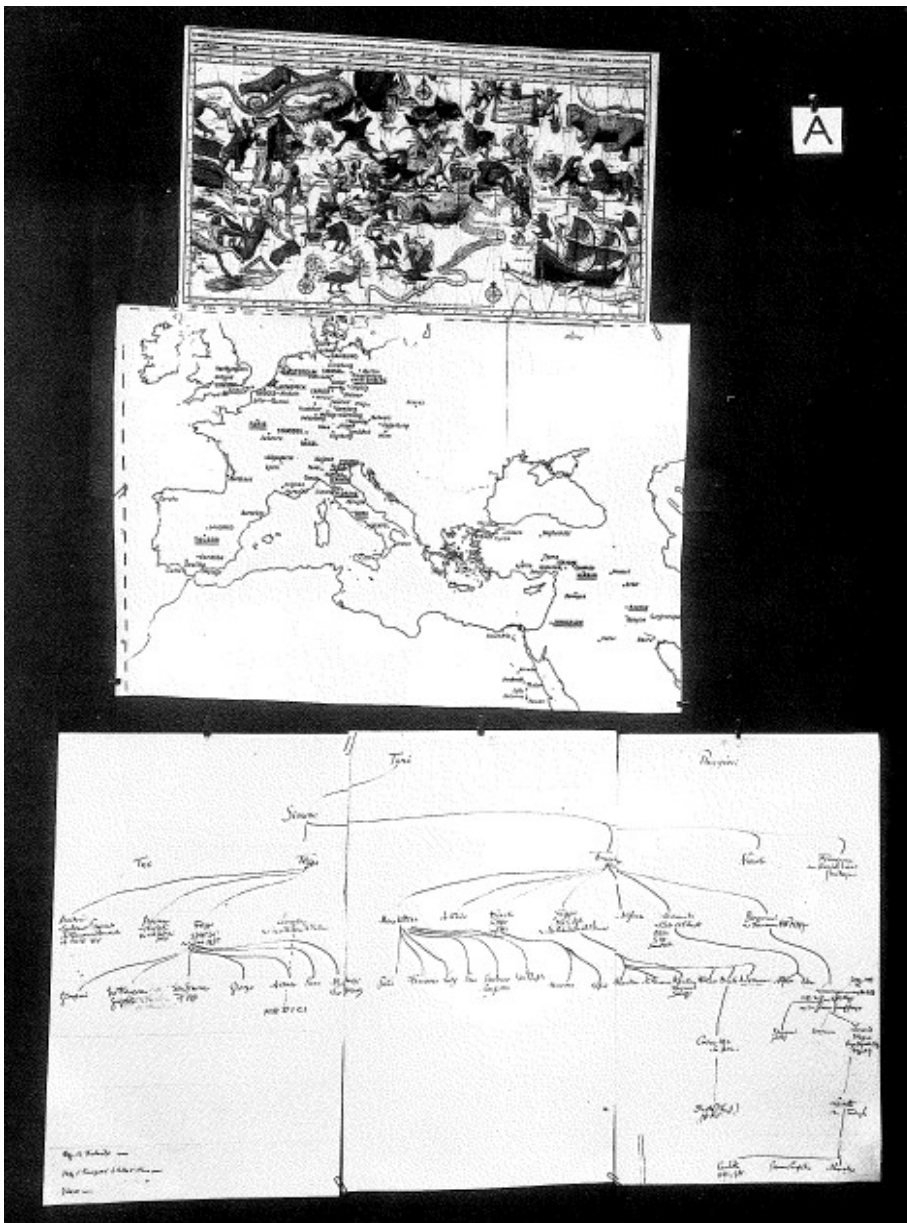
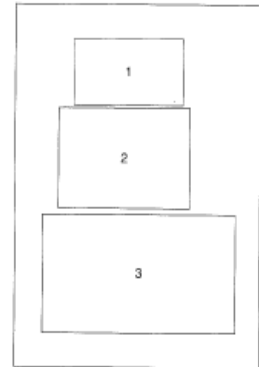
146 Warburg, A.: *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010

147 En el transcurso de los años, Warburg no dejó de mover un fondo relativamente fijo de unas 2000 reproducciones que fijó en paneles y fotografió, llegando a formar tres series fotográficas.

**PANELA**

*Distintos sistemas de relaciones en los que el hombre puede hallarse inmerso: cósmico, terrestre y genealógico. Implantación de todas estas relaciones en el pensamiento mágico, pues la distinción entre origen, lugar de nacimiento y situación cósmica supone ya una actividad de pensamiento. 1) Orientación; 2) Intercambio; 3) Clasificación social*

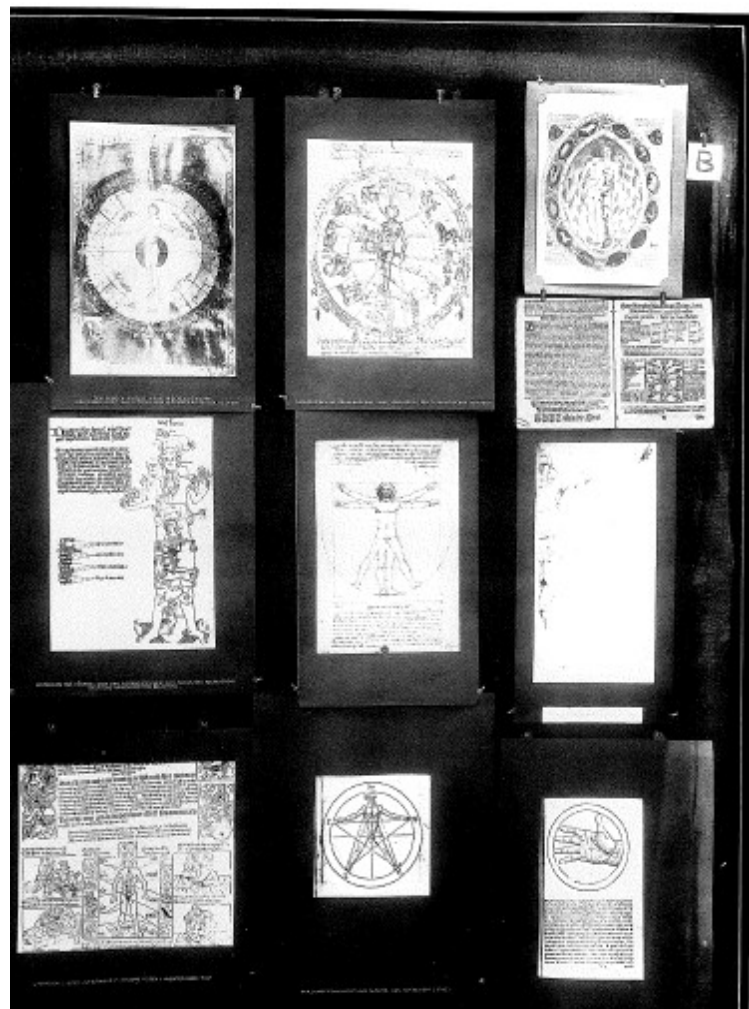
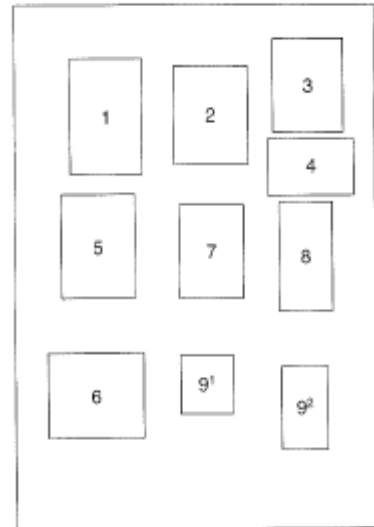
1. Representación del firmamento con las constelaciones
2. El “mapa de rutas” del intercambio cultural entre el Norte, el sur, el Este y el Oeste. (Mapa confeccionado con datos de Warburg)
3. Árbol genealógico de las familias Medici/Tornabuoni. (Dibujo de Warburg)



## PANEL B

*Diversos grados de proyección del sistema cósmico sobre el hombre. Correspondencia armónica. Posterior reducción de la armonía a la geometría abstracta en vez de a la cósmicamente condicionada (Leonardo).*

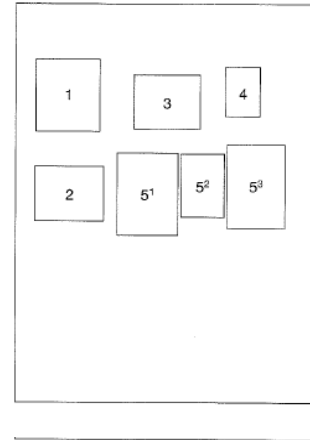
1. El hombre en el círculo de las fuerzas cósmicas. Representación de una visión de los santos Hildegard von Bingen (s.XII).
2. Hércules como dominador de mundos, con sus partes corporales asignadas a signos del Zodíaco.
3. Hombre zodiacal. De las “Très Riches Heures du Duc de Berry”.
4. Instrucciones para sangrías y demás Hamburger Historienkalender.
5. División del cuerpo humano según los signos del zodiaco para practicar sangrías (manuscrito alemán del s. XV).
6. Sangrías practicadas en plazos buenos y malos y sus consecuencias (calendario, Basilea, 1499)
7. Estudio de las proporciones del cuerpo humano de Leonardo da Vinci.
8. Las proporciones ideales del cuerpo humano según Durero.
9. Grabados de De occulta philosophia de Agrippa von Netesheim
10. El hombre planetario según Agrippa von Netesheim
11. Agrippa von Netesheim, división de la mano según los planetas.



PANEL C

*Evolución de las ideas sobre Marte. Superación de la concepción antropomófica de imagen – sistema armónico- signo.*

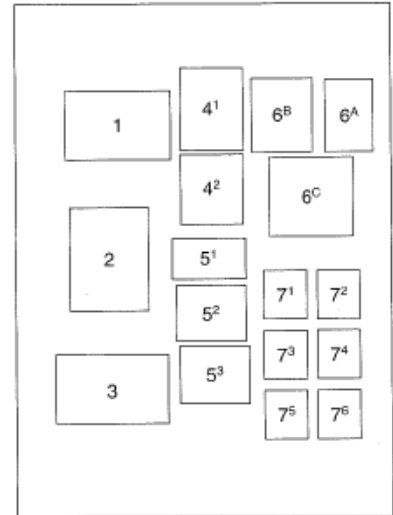
1. La identificación de las órbitas planetarias con los sólidos regulares en el *Mysterium cosmographicum* (1621)
2. La órbita de Marte según las observaciones de Kepler
3. Las órbitas planetarias según el concepto moderno
4. Los hijos del planeta Marte; a la izquierda, Perseo, mitad constelación, mitad guerrero europeo (de un códice alemán del s.XV)
5. El Graf Zeppelin sobre la costa japonesa se encuentra con un aeroplano de vigilancia costera. (Noticia de prensa de 1929).
6. El Zepelín
7. El Zepelín sobre Nueva York.



## PANEL 2

*Representación griega del cosmos. Figuras mitológicas en el firmamento. Apolo. Las musas como acompañantes de Apolo.*

1. Decoración desarrollada en un dibujo de una crátera.
2. Tapa de píxide con figuras rojas abajo reproducido.
3. Decoración, desarrollada en un dibujo, de una *lékythos* ática con figuras negras.
4. De la copia de un manuscrito de Ptolomeo (s.II)  
Hemisferio celeste Norte  
Hemisferio celeste Sur
5. Sarcófago (160-70 d.C). Museo Louvre.
6. Atlas Farnesio. Probablemente una réplica de una original del s.II a.C.  
Globo denominado Atlas Farnesio.  
Grabado de M. Folkes basado en el globo del denominado Atlas Farnesio.
7. El mito de Andrómeda liberada del monstruo por Perseo, trasladado al firmamento (copias de un antiguo mapa astronómico con las constelaciones del s.XI). Un códice de Arato. Las figuras femeninas son Andrómeda, Ceto, Perseo, Equus, Casiopea y Cefeo.



**PANEL 5**

*Magna mater, Cibeles, Madre raptada. (Niobe, huida y horror). Madre exterminadora. Mujer furiosa (ofendida). (Ménade, Orfeo, Penteo). Lamentación por los muertos (¡hijo!). Transición: representación del mundo subterráneo (raptos de Proserpina). Asida por la cabeza (¡ménade, Casandra, sacerdotisa!)*



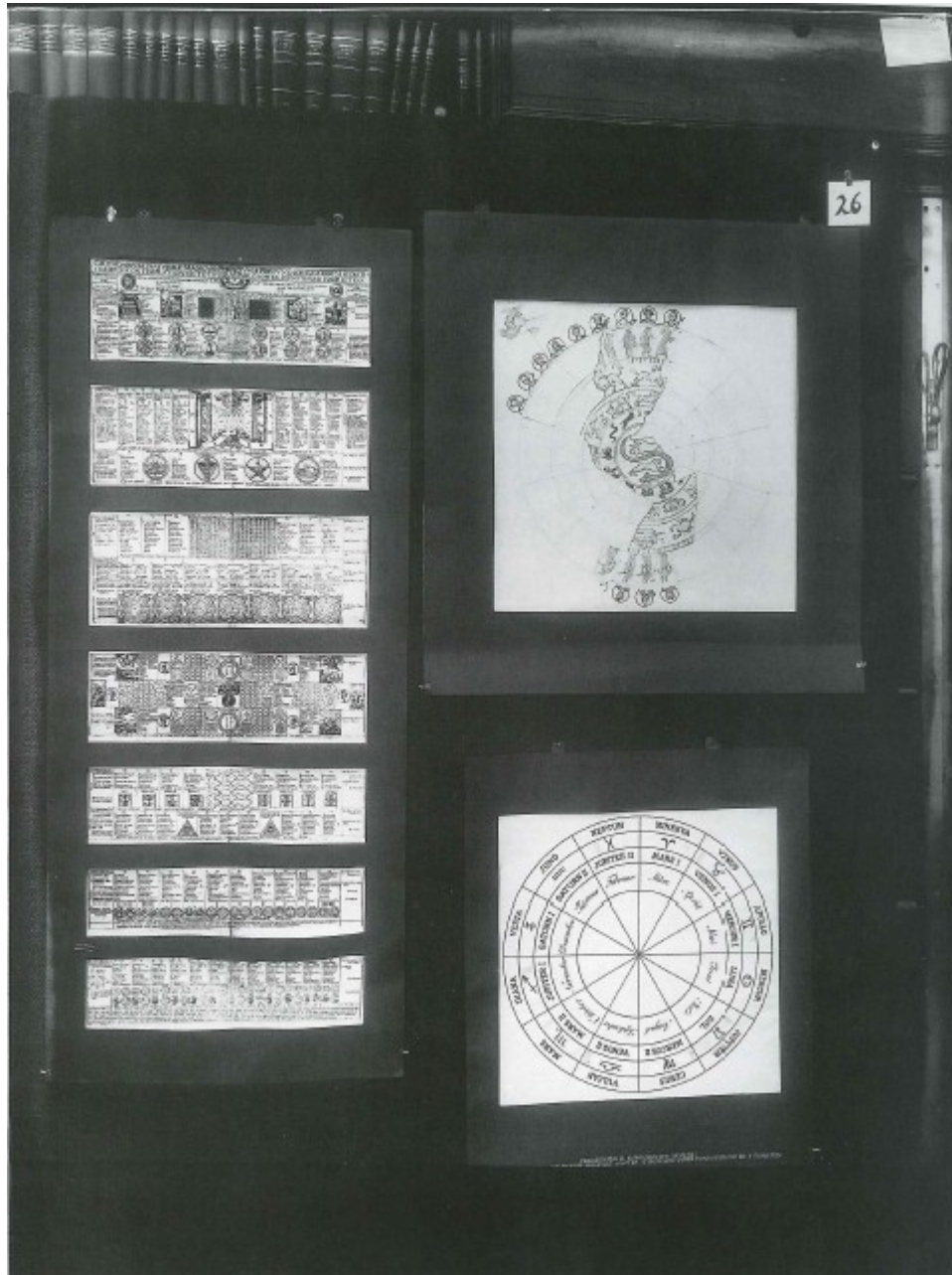
**Panel 6**

*Rapto (Proserpina, mundo subterráneo). Sacrificio (Polixena). Ménade haciendo una ofrenda (sacerdotisa). Muerte del sacerdote (Laocoonte). Conclomatio. Danza del sacerdote (Isis). Danzarinas en la tumba. Aquiles en Esciro.*



**Panel 26**

*Calendario general sistemático (Tycho Brahe) como transición entre Rímíni y Schifanoia.*



**PANEL 39**

*Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1º y 2º. Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne = transformación. Cuerno de Aquelous.*



**PANEL 78**

*Iglesia y Estado. El poder religioso renuncia al poder secular.*



**PANEL 79**

*Misa. Comer a Dios. Bolsena, Boticelli. Paganismo en la Iglesia.  
Milagro de la hostia sangrante. Transustanciación. Criminales italianos recibiendo la  
extremaunción.*





*Aby Warburg en su viaje a Méjico*

## **Bibliografía**

- **Agamben, G.:** <<Aby Warburg et la science sans nom>>, trad. M. Dell'Omodarme, *Image et mémoire*. París: Hoëbeke, 1998, pp-9-43.
- **Agamben, G.:** *Potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- **Barthes, R.:** *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós, 2001.
- **Belting, H.:** *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.
- **Belting, H.:** *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- **Benjamin, W.:** *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- **Benjamin, W.:** <<La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica>> en *Obras*. Madrid: Abanda editores, 2008, Libro I, Vol. 2.
- **Berger, J.:** *Modos de ver*. Barcelona: GG. 1974.
- **Binswanger, L.:** *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- **Bozal, V.:** *Historia de las ideas estéticas de las teorías contemporáneas*. Madrid: Visor, 1999-2000.
- **Buck-Morss, Susan.:** *Dialéctica de la mirada*. Madrid: Visor Dis., 1995.
- **Burckhardt, J.:** *La Cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 2004.
- **Darwin, C.:** *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- **Debray, R.:** *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- **Didi-Huberman, G.:** *L'Empreinte*. París: Centre Georges Pompidou, 1997.
- **Didi Huberman, G.:** *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, cop. 1997.
- **Didi Huberman, G.:**<< Savoir-mouvemente (l'homme qui parlait aux papillons)>>, prefacio a P.-A. Michaud, *Warburg et l'image en mouvement*. París, Macula, 1998, pp. 7-20.
- **Didi Huberman, G.:** <<El punto de vista anacrónico>>, *Revista Occidente*, nº213, febrero 1999.

- **Didi Huberman, G.:** *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, cop.2004.
- **Didi Huberman, G.:** *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2005.
- **Didi Huberman, G.:** *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- **Didi Huberman, G.:** *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito & CO., 2007.
- **Didi Huberman, G.:** *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Editorial Antonio Machado libros, 2008.
- **Didi Huberman, G.:** *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- **Didi-Huberman, G.:** *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cedeac, cop. 2010.
- **Didi Huberman, G.:** *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: MNCARS, 2011.
- **Didi Huberman, G.:** *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.
- **Foucault, M.:** *La arqueología del saber*. Madrid: Editorial Siglo XXI, 2009.
- **García Mahiques, R.:** *Iconografía e iconología*. Madrid: Encuentro, 2008.
- **Gombrich, E.H.:** *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992.
- **Gombrich, E.H.:** *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- **Kultermann, Udo.:** *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*. Madrid: Akal, cop. 1996.
- **Michaud P.-A.:** *Aby Warburg et l'image en mouvement*. París: Macula, 1998.
- **Nietzsche, F.:** *Friedrich Nietzsche*. Madrid: Editorial Gredos, 2009, Vol I y II.
- **Panofsky, E.:** *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- **Saxl, F.:** *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- **Settis, S.:** *Warburg continuatus. Descripción de una biblioteca*. Barcelona : Ediciones de La Central ; Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- **Warburg, A.:** *El renacimiento del paganismo. Aportaciones del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- **Warburg, A.:** *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.