

ABY WARBURG Y LA IMAGEN COMO FUENTE. APROXIMACIONES ACERCA DE LOS CONCEPTOS DE MEMORIA, MONTAJE Y SUPERVIVENCIA EN EL ATLAS *MNEMOSYNE*.

Federico Luis Ruvituso (FBA - UNLP)

1.El método warburgiano, acaso el último gran proyecto de síntesis total de la cultura, ha despertado en la última década un renovado interés. Los estudios sobre la figura de Warburg, las actividades de su instituto y sus vertientes, son motivos en la actualidad de investigaciones y discusiones. El que es considerado el padre de la iconología ha sido retomado y continuado, a veces inconscientemente, por diversos intelectuales, incluso más allá de las fronteras de la Historia del Arte. El último e incompleto proyecto de Warburg: El *Atlas Mnemosyne*, sigue siendo hoy motivo de asombro y desconcierto acerca de las ideas que lograron nuclear aquella ambiciosa síntesis de historia visual y cultural.

La iconología y su historiografía, contienen una serie de complejos problemas que involucran el proyecto inicial de Warburg con los caminos que tomaron su más famosos discípulos, así como sus aplicaciones en otros terrenos disciplinares y algunas analogías posibles con los métodos y las teorías de sus contemporáneos, entre los que se podrían mencionar a Jung, Freud y Heidegger. Como advierte Burucúa (2006, p.196) en "Historia y ambivalencia", la aplicación libre de las teorías warburgianas a las producciones artísticas de las vanguardias euroatlánticas del siglo XX podrían llevarnos a callejones sin salida, especialmente con respecto al arte abstracto. La aplicación de un método que funciona de manera brillante con el arte de la Antigüedad hasta fines de 1900, se encuentra en la encrucijada de "archivarse", de ser dejado de lado ante la visión tautológica de los experimentos de vanguardia. Si nos adelantamos más en el tiempo, hacia las producciones artísticas de 1960, la validez del método warburgiano parece poco menos que obsoleta. Sin embargo, como indica Burucúa, la tradición historiográfica del Instituto Warburg y su profundidad, nos obligan a revisar estos principios y a considerar una aplicación, un uso y una continuidad de algunos de sus planteos fundamentales. Esta continuidad no solo es metodológica en tanto se presenta como opción para investigaciones acerca de la cultura visual, sino que podría enlazarse con los planteos modernos de educación y de Pedagogía del Arte. La formación erudita que Aby Warburg y otros historiadores tuvieron a principios del siglo XX se basó en gran medida en las posibilidades concretas que estos tenían de acceder a las fuentes, tanto textuales como visuales. Las fuentes y la memorización enciclopédica se han abierto en la última década a la era digital, conformándose esta herramienta como la mayor red de información mundial y planteando una casi inmediata abolición de aquellos principios de formación memorística de principios de siglo. Como señala Agamben (2000), 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. Esta nueva forma en permanente devenir, nos insta a repasar los principios acerca de las ideas originales de Warburg, sus continuadores, sus posibles aplicaciones y su futuro en el nuevo mundo digital. La investigación aquí presentada se centrará especialmente en la posible lectura de la “imagen” como fuente de conocimiento y en los conceptos de permanencia (*Nachleben*), memoria y montaje desde una perspectiva warburguiana.

2. Para Didi-Huberman (2002, p. 401-407), la Historia del Arte comienza por lo menos tres veces: en primer lugar en el año 77, con la *Historia Naturalis* de Plinio El Viejo, que junto con algunas apreciaciones pictóricas, establecía un sistema orgánico para el devenir del arte, cuyo proceso natural era análogo al del mundo vegetal: nacimiento y desarrollo, madurez y decadencia. El segundo inicio, aconteció en Florencia en 1550 cuando Vasari escribió sus *Vidas de los más excelentes pintores y escultores*, aquel relato de alabanza a los artistas florentinos de su tiempo, donde se establecía el pasado medieval como una época de decadencia y el Renacimiento como el gran resurgimiento de la Antigüedad clásica. Finalmente, Didi-Huberman se refiere a un tercer comienzo: la fundación de la Historia del Arte como disciplina moderna por Winckelmann en el siglo XVIII, con su *Historia del Arte de la Antigüedad*. El proyecto de Vasari y el de Winckelmann compartían el principio rector de Plinio, ya que ambos evocaban a la Antigüedad como una época de oro y festejaban en el primer caso su renacimiento y en el segundo su alabanza y ocaso. En este esquema de “grandeza” y “decadencia”, Winckelmann iniciaba la Historia del Arte como un “saber muerto”, en donde no existían equivalentes artísticos contemporáneos que pudieran hacerle sombra a los artistas de aquél heroico pasado: “El objeto de la historia razonada del arte es remontarse a su origen, mirar el progreso en las variaciones hasta la perfección, marcar la decadencia y la caída hasta su extinción” (Didi-Huberman, 2002, p.18). En el modelo biológico de Winckelmann no existían mutaciones, supervivencias más allá de las acontecidas en el Renacimiento, en palabras de Didi-Huberman: no existían “fantasmas”, sobrevivientes que evidenciaran esa continuidad con el pasado lejano en la actualidad. Esta Historia del Arte, la historia de los estilos, la historia de un “modelo” concreto: el de la belleza clásica, sobrevoló a la naciente disciplina estético-científica hasta principios del siglo XX.

Un siglo después del ambicioso proyecto de Winckelmann, en 1905 Aby Warburg publicó una conferencia de cinco páginas titulada “Dürero y la Antigüedad italiana” (Warburg, 2005). En este breve texto no se proponía ni una resurrección de la Antigüedad como proclamaba Vasari, ni el deseo de gloria olímpica y “serena grandeza” que añoraba Winckelmann, sino un análisis, casi un destripamiento, de un tema específico. Warburg oponía al modelo “vital” de Plinio, un modelo cultural donde la historia de los tiempos estaba atravesada por bloques híbridos y complejidades específicas; un “modelo fantasmal” de la historia, donde la cronología epocal y el sentido moderno de oposición y superación del pasado heredado del Renacimiento, se convertía en un modelo de “supervivencias”; un modelo sintomático, un sistema de estratos y

de reformulaciones formales, de continuidades y transformaciones. Warburg iniciaba así un nuevo comienzo, con aspiraciones humanistas y científicas, para la Historia del Arte. La conferencia del joven investigador terminaba: "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" (Warburg, 2005, p. 407). Para Warburg no existía la *tabula rasa*, el comienzo absoluto, sino un "momento-torbellino"¹ donde varios factores se conjugaban para iniciar nuevas configuraciones y en donde sobrevivían aspectos fundamentales de las obras del pasado. Esta re-configuración alentaba un proceder de tipo arqueológico, signado en el caso de Warburg por un tratamiento especial de la "fuente primal de la Historia del Arte: la "imagen".² La importancia de la imagen en los estudios de Warburg, desestabilizó por completo el rol puramente "estético" que se le daba a la obra de arte. Esos estudios, en general, involucraron a la imagen como una fuente de conocimiento y su contemplación como un acto de investigación microscópica. En ese sentido, deberíamos considerar en primer lugar qué clase de operación realizaba Warburg con las imágenes y en segundo lugar qué clase de relación estableció entre éstas y los textos, principales fuentes tradicionales del saber científico. En *Pensar por las imágenes* (2006), Didi-Huberman comenta que Warburg intentó resolver la eterna y bizantina cuestión de establecer qué era primero, la imagen o el lenguaje (p. 23). La iconología, en definitiva, intentaba explorar los problemas formales, históricos y antropológicos que planteaba la relación natural entre las palabras y las imágenes. Bajo este método, el concepto de "montaje" warburguiano presentaba una interpretación cultural e histórica retrospectiva, profética y esencialmente imaginativa, llena de "lagunas" y de recortes, propios del incipiente montaje cinematográfico.³ Este montaje de imágenes, sistema que precisamente responde al problema de la construcción de la historicidad de la Historia del Arte, alcanzó con Warburg límites impensados: "El montaje escapa a nuestras teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada evento, a cada persona, a cada acción." (Didi-Huberman, 2006, pp. 26-28) La "ciencia de las imágenes", otorgaba casi por primera vez en la historia un estatuto de conocimiento al arte, una fuente de primera mano para la consideración y percepción del devenir de los tiempos. En los trabajos de Warburg, los análisis de obras eran construidos sobre una enorme maqueta conceptual, que iba desde fuentes literarias eruditas y populares a agudas observaciones *in situ* de las obras. Se despegaban irrefutables conclusiones desde la observación. Podemos encontrar buenos ejemplos de este proceder en su análisis sobre los frescos del palacio Schifanoia de Ferrara y sobre los frescos de Domenico Ghirlandaio en Santa Trinitá. (Warburg, 1992) El método

¹ Este concepto es utilizado por Didi-Huberman, para referirse al proceder de Warburg, así como también a la concepción de origen que Walter Benjamín despliega en su inconcluso libro *Los pasajes de París*.

² Warburg consideraba "imágenes", en general, a las representaciones de las artes visuales, y a las "imágenes", a las reproducciones mecánicas como fuentes de conocimiento acerca de sus originales. Sobre las que se formularán mayores precisiones en los siguientes apartados.

rescataba también extraordinarios datos de época, producto del estudio profundo de las fuentes como, por ejemplo, el estudio que realizó sobre la “Primavera” de Boticelli. (Warburg, 1992) Arnaud Rykner (2006), refiriéndose a la dimensión no-verbal de la representación literaria, es decir a los silencios entre palabras, plantea que:“(…) hablar sobre el silencio, (...) es tratar de hacer hablar al silencio; y hacer hablar al silencio es arriesgar a reintegrar pura y simplemente el silencio al orden del discurso”(p.54).La cita se refiere en parte a la superación de la estructura lingüística por la estructura visual, pues en cierto sentido “los silencios no se leen”, se ven, las imágenes entendidas de esta manera están en silencio y no pueden hablarnos como un discurso. La imagen “piensa” y piensa por ella misma. En ese sentido, como señala Rykner, la imagen es capaz de dialogar con el texto que “mira” y precisamente entre la imagen pensativa y la fuente textual se encuentra el arte del pasado. En *Ante el tiempo* (2000) Didi-Huberman comienza reflexionando sobre el anacronismo de las imágenes, planteando que al pararse frente a una imagen, es pararse frente *al* “pliegue exacto de la relación entre imagen e historia” (p.51). Las imágenes no están en el presente ni están completamente en el pasado, las imágenes son interrogadas y vistas por nosotros en el presente, así como ellas nos observan y nos interrogan en silencio. Sobre esta cuestión central, ampliaremos en los próximos párrafos.

3. La investigación sobre las imágenes como “cajas de resonancia”, ponen en tensión y articulación los más diversos saberes. Para Warburg, las imágenes se yuxtaponen en una superposición simbólica de contenidos latentes y de contenidos manifiestos, siempre en movimiento y en permanente construcción. Interrogando al presente y al pasado del sujeto histórico, las imágenes y sus cambiantes significados permanecen en la memoria colectiva. El concepto de *Nachleben*, en palabras de Agamben “la vida póstuma” de las civilizaciones del pasado, solo puede entenderse si se inscriben los planteos warburgianos en su horizonte epocal. En éste, las imágenes comienzan a “diagnosticarse” como cuerpos de información, revelando sus síntomas, como si se tratase de un paciente médico. El método conocido posteriormente como “método indicial”, propuesto por Carlo Ginzburg en 1979, es según Burucúa: “(...) una forma generalizada y sistemática del método warburgiano” (Burucúa, 2002, p.127). En un ensayo titulado *Spie*, Ginzburg trazaba una pequeña historia del conocimiento racional de lo individual, que iba desde el descubrimiento de atribuciones, en el siglo XIX, por el experto en arte Giovanni Morelli, pasando por los cuentos policiales de Conan Doyle, hasta, a comienzos del siglo XX, la creación del psicoanálisis. El proyecto de Ginzburg, utilizado en los estudios que realiza en *Mitos, emblemas e indicios* (2000), puede estudiarse como una versión ampliada y personal del método iconológico, pero al igual que el recorte de Erwin Panofsky, las ideas fundantes acerca de la imagen en Warburg, desaparecen o quedan relegadas del punto central a la periferia de los márgenes. El “método iconográfico”, aquel que Panofsky formuló en *El significado de las Artes visuales* (1995) y que dividía esquemáticamente en tres momentos

una interpretación del proceder de Warburg, definía posiciones muy pragmáticas acerca del papel del historiador y los usos que este daba a su material de análisis:

(...) es bien claro que el historiador de la filosofía y la escultura se ocupa de los libros y las estatuas no en cuanto que estos existen materialmente, sino en la medida en que tienen un significado. Y es igualmente evidente que este significado tan solo puede aprehenderse mediante la reproducción, y por consiguiente la literal "realización", de las ideas que se hallan expresadas en los libros y en las concepciones artísticas que se manifiestan en las estatuas (Panofsky, 1995, p.29)

Como bien señala Gombrich (2010), los objetivos del método iconográfico eran reconocer un tema, un motivo, un contexto histórico de ejecución, en base principalmente a las fuentes históricas y a su relación probada con el círculo de producción de determinada obra. El análisis panofskyano hacía de las herramientas de Warburg un "objetivo en sí mismo", con rígidos y limitados alcances. Como sabemos, el proyecto de Warburg era otrora más ambicioso y para 1912, ya comenzaba en sus artículos a pensar el devenir de su proceder:

(...)con el método de mi intento de interpretar los frescos del Palacio Schifanoia, espero haber mostrado que 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 y sus relaciones (Warburg, 1992, p.78).

De esta manera Warburg evidenciaba que su preocupación no era de mera identificación o delimitación, sino de interrogación constante a las fuentes que al historiador se le presentaban, que las imágenes eran documentos y que aquellos cuidados y ambiciosos conceptos macrohistóricos tenían que volverse flexibles y aceptar su interrelación y actualidad. Warburg mostraba también que el microestudio de aquella "oscuridad individual" proponía en suma "desmontar" la Historia de los estilos y configurar un principio de "Historia de la cultura visual"

4. Entre 1924 y 1929, Aby Warburg trabajó incansablemente en su “Atlas por las imágenes”, en su proyecto inconcluso *Mnemosyne*. Este proyecto presentaba un conjunto de paneles, de los que se conocen solo setenta y nueve, donde se presenta una heterogénea serie de imágenes: reproducciones de obras de arte, manuscritos, fotografías de arquitectura, recortes de diarios, fotos tomadas por el mismo Warburg etc. Como señala Checa (2010), la finalidad del Atlas era la de explicar a través de un repertorio muy amplio de imágenes, junto con otro mucho menor de palabras, el proceso histórico de la creación artística de la primera modernidad. El ambicioso proyecto indicaba que el comienzo de dicho proceso había acontecido en el Renacimiento italiano, finalizando su desarrollo parcial con las teorías matemáticas de Johannes Kepler en el siglo XVII. Este proceso que evidenciaba el triunfo de la razón sobre el pensamiento mágico, determinaba cómo la lógica creaba un espacio entre el hombre y los objetos, destruyendo la relación indisoluble hombre-objeto que la magia había construido a través de la superstición.⁴ En este nuevo espacio mental, Warburg ubicaba su concepto de memoria: entre el hombre y el objeto, entre la razón y el espacio visible, Warburg concentraba todo su interés. En esta relación entre la memoria, el objeto y el hombre, Warburg ubicó la creación artística, entendida como la concreción armónica (*sofrosyne*) de dos irreconciliables polos opuestos. Como explica Checa, desde una perspectiva nietzscheana Warburg entendía a estos polos como dos actitudes psicológicas opuestas: la contemplación serena o apolínea y el abandono orgiástico o dionisiaco. (p. 139) En palabras del propio Warburg “(...) La creación y el goce del arte requiere una fusión viable entre dos actitudes psicológicas que, normalmente, se excluyen mutuamente. Una entrega apasionada del yo lleva a una identificación completa con el presente – y una serenidad fría y distanciada que pertenece a la contemplación categorizada de las cosas.” (Checa, 2010, p. 140). La producción y los esfuerzos del artista se concentraban en intentar lograr el equilibrio entre estas tendencias esquizofrénicas. Para Warburg, precisamente en el Renacimiento la utilización de formas pre-acuñadas de la antigüedad se entremezclaba en la mente del artista con su propio estilo y el de su época, con su propia personalidad, creando un espacio que se constituía como “(...) el de su propia posición frente al pasado” (p.140) Estos valores no se conservaban para Warburg como reminiscencias de asuntos o temas del pasado, sino que se encontraban como sugerencias, en un proceso mental e instintivo, entre la observación distante y la individual empatía.

De esta manera, los primeros paneles introducían estas teorías, permitiendo apreciaciones acerca de la gestualidad y la expresividad de las obras del Renacimiento: “En buena medida *Mnemosyne* es un repertorio de imágenes de la gestualidad antigua, para explicar lo que sucede en el Renacimiento (...)” (Checa, 2010, p. 139)

Las conclusiones y el despliegue que Warburg presentó en estos primeros paneles corresponden a las más profundas de sus investigaciones y son uno de sus más importantes

⁴ El ensayo de Warburg sobre Lutero publicado en 1929, desarrolla estas ideas en profundidad.

legados. Sin embargo, es en los últimos paneles donde encontramos un verdadero montaje o “pre-montaje”. Siendo el Atlas una tentativa de unir visiones filosóficas con una historia visual de continuidades, el proyecto de Warburg ambicionaba mostrar en un todo pleno y unitario, los resultados de todo su trabajo científico. Sin embargo, el Atlas Mnemosyne es una obra inacabada y buena parte de sus características finales no son tan evidentes. Como la inconclusa *Adoración de los Magos* (1481-1482) de Leonardo, que proporciona un documento irremplazable para el estudio de la forma en que el artista trabajaba, ya que es el único cuadro en donde se puede ver el tratamiento de la luz y la sombra, los últimos paneles del Atlas nos proporcionan un acercamiento a la forma de trabajar de Warburg.

El panel 79, el último conservado, agrupaba bajo el título de *“Misa. Comer a Dios, Bolsena, Boticelli. Paganismo en la Iglesia. Milagro de la Hostia sangrante. Transustanciación. Criminales italianos recibiendo la extremaunción”* (figura 1). Un conjunto de recortes y reproducciones que atravesaban las imágenes de Boticelli, una fotografía de un Harakiri japonés (suicidio ritual) y el recorte periodístico cuyo título era: *“Un accidente ferroviario cerca de Düren: un moribundo recibe los últimos sacramentos”*, junto con once imágenes más, completan el panel. Como señala Agamben (2008, p.38-41)⁵, un modo errado de leer los paneles sería realizar una lectura en orden cronológico, que finalmente podrían sugerir una lectura iconográfica y una idea rectora para cada una de las agrupaciones. Agamben plantea que: *“(...) una lectura apenas más atenta del panel muestra que ninguna de las imágenes es la original, así como ninguna de las imágenes es simplemente una copia o una repetición”* (p.41). En este juego de lecturas, cada fotografía, cada registro es un “original”, cada imagen constituye un factor arqueológico, pero el tema que las aúna no es ni antiguo ni actual, sino *“(...) un indecible de diacronía y sincronía, unicidad y multiplicidad”* (p.42). Las analogías warburguianas mantienen un equilibrio delicado entre generalidad y particularidad, como aquél origen-torbellino del que hablaba Didi-Huberman refiriéndose a Warburg y a Benjamin, los fenómenos no tienen un origen aislado, no comienzan un día, sino que se identifican en una serie continua de apariciones. Su supervivencia está signada por su reaparición y por su insistencia a lo largo de la historia. En este proceso el iconólogo arriesgó una ampliación del estudio de la Historia del Arte. Warburg se definía como un “historiador de las imágenes” (*Bildhistoriker*), quizás aludiendo a que la cultura no se configuraba únicamente en el elevado mundo de las obras de arte, sino en un poder común que las imágenes podían transmitir. En un panel anterior, el panel 77 (figura 2), aparecen reunidas la *Medea* de Delacroix, la foto de una campeona de Golf, un anuncio de papel higiénico y algunos sellos de correo. Estos últimos paneles, cuyos temas enlazaban con la actualidad del autor, expandían sus estudios sobre la primera modernidad hacia un estudio más rudimentario e inmediato: el de las supervivencias culturales en la contemporaneidad.

5. Como podemos observar, el devenir del método iconológico y el uso warburgiano de las imágenes tomaron diversos caminos. Este método de pretendido rigor científico y de aspiraciones humanistas, herencia del proyecto cultural de Jacob Burckhardt, propuso una síntesis total de la cultura visual y un recorrido relacional lo suficientemente sugerente como para ser re-pensado en su sentido original. Las ideas de Warburg vieron la luz a principios del siglo XX, cuando el psicoanálisis y las teorías de Jung y sus continuadores se encontraban entre las ideas de vanguardia. Si bien Jacques Frankfort, explicó las diferencias entre Warburg y Jung, y pese a la poca preocupación de este último por los motivos y las formas inscriptas en las producciones visuales, atendiendo a su mera significación cultural (Frankfort, 1992, p.133, 134), el proyecto de Jung como el de Warburg y más tarde el del Dumézil y el de Levi-Strauss en sus respectivas disciplinas, tienen en común un esfuerzo de síntesis total, de microanálisis universal de fuerte raíz psicoanalítica. En esta línea están los últimos textos de Warburg (aparte del proyecto *Mnemosyne*), los textos post-psiquiátricos, donde los ecos de pretendido universalismo se hacen más evidentes. En *El ritual de la serpiente* (1922), Warburg creyó encontrar relaciones simbólicas universales, comparando los ritos con serpientes vivas de los indios Puebla con la tradición iconográfica euroatlántica. Este último Warburg, para algunos historiadores carente de rigor científico, ha decantado en muchas oportunidades en complejos ejercicios esotéricos, tanto por sus temas como por su proceder. Los dos Warburg, el historiador del Renacimiento y el ambicioso erudito, pueden entenderse como las dos caras de Jano de la Historia del Arte: la que produce la sensación del análisis de una microestructura, única, irrepetible y completamente subjetiva, como puede ser una obra de arte tradicional, y la sensación de comprensión de aquel macro-sistema que se conoce como "Historia de los estilos", aquella forma de entender el arte como un *continuum* de quebramientos y escuelas regionales. Para Warburg lo primero se entendía como el estudio detallado sobre una obra o un conjunto de obras, lo segundo como el reconocimiento de una u otra pathosforma, de la supervivencia de una u otro aspecto de la Antigüedad, el entendimiento de uno u otro sistema de pensamiento. Sin embargo como hemos mencionado, estos reconocimientos nunca eran sólo cronológicos, sino que oscilaban entre fuerzas polares, memorias personales y continuidades misteriosas.

Hoy las formas de hacer Historia del Arte atraviesan un estado de indeterminación, los antiguos proyectos sociológicos de Hauser y Francastel abrieron una línea de interpretación contextual que ha decantado en varias direcciones, entre las que se cuenta la teoría de los campos de Bourdieu y sus relaciones de reproducción social como una de las más difundidas. Por otro lado los análisis perceptivistas de tipo gestáltico, que exploraron las posibilidades de la percepción visual de los recursos formales, la construcción semiótica y el análisis discursivo del último Steimberg y de Eliseo Verón, son algunos ejemplos del devenir metodológico que ha adoptado esta disciplina. Encontramos también el método iconográfico, la sistematización pragmática de la iconología presentada por Panofsky y criticada en su aparente sencillez por Didi-Huberman. Es decir que la concepción warburgiana nos llega a través de este último

resumen cercenada y sistematizada. Encontrándose en inferioridad de condiciones cede su lugar a análisis propios de otras disciplinas como son la semiótica, la sociología y el análisis literario. Sin embargo, en último término han surgido algunas posturas superadoras que, reconociendo su deuda warburgiana, retoman su último proyecto: el mencionado *Atlas Mnemosyne* y sus infinitos paneles fotográficos. Hans Belting y Michel Pastoureau han presentado propuestas tan sugerentes como una *Antropología del Arte (2007)* o una *Historia simbólica de la Cultura visual (2009)* respectivamente, que se inscriben como el puntapié inicial de sendas re-lecturas, en clave warburgiana, de la cultura visual. En Argentina los trabajos eruditos de Héctor Ciocchini y los más recientes de Malosetti-Costa y de Burucúa han presentado aplicaciones iconológicas e indiciales, siguiendo mayoritariamente la línea abierta por el italiano Carlo Guinzburg. La formación enciclopedista, la formación de un erudito con dotes de *connoisseur*, capaz de recordar una amplia cantidad de formas visuales, ha caído en lógico desuso. Como ya mencionamos estas competencias estaban supeditadas hasta no hace tanto tiempo al acceso a las fuentes. Hoy, en una comparación apresurada, el *Atlas Mnemosyne* puede construirse a través de un buscador web, y las posibilidades relacionales de la informática nos brindan una serie de recursos inimaginables años atrás. Ya en el *Fedro (1993)*, Platón advertía que tras la invención de la escritura, la gente iba a perder la memoria, ya que sus pensamientos estaban salvaguardados en los anaqueles de la biblioteca. La memoria, aquella diosa a la que Warburg consagro su vida, parece caída en desuso ante la inmediatez tecnológica. Sin embargo, el uso común que le damos a la tecnología con respecto a las imágenes continúa siendo el mismo: se establece una relación vertical, en permanente análisis comparativo, se construye un discurso y a ese discurso se le asigna visualidad, como si seleccionásemos la producción artística más adecuada para lo que queremos construir. Sin embargo, partir del fenómeno visual y establecer una relación horizontal con el discurso textual, aquel “pliegue” que mencionaba Didi-Huberman entre las palabras y las imágenes, puede llevarnos a la apreciación y valoración de la imagen “sinuosa”, aquella que presenta alteridades y contrapuntos. Los recientes proyectos de entender a la “Nueva historia del arte”, como “Historia de la Cultura visual”, nos remiten en un principio pedagógico, en el que deben quedar atrás muchas concepciones del pasado, pero eliminarlas no significa eliminar sus mecanismos. Pensar la actualidad del método iconológico, aquella “historia de fantasmas para personas adultas”, como la definía su propio iniciador, nos plantea una serie de problemas de cara al futuro que aguardan una definición.

6. Hasta aquí hemos indagado acerca de algunos fundamentos del proceder warburgiano con distintos propósitos. Claro está que lo hemos hecho tratando de reseñar a los numerosos autores que han tratado el tema; si bien esta reseña no pretende ser exhaustiva, presenta una síntesis de algunos temas acerca de Warburg. Siguiendo estas orientaciones, hemos definido la imagen como fuente de conocimiento, como documento histórico y hemos establecido una relación posible entre las imágenes y las fuentes textuales. Sumergiendo esta cuestión en un

contexto histórico, presentamos a Warburg como un pionero del estudio de las imágenes y de su relevancia cultural y comparamos su proyecto con el de la Historia del Arte tradicional. Articulando el concepto de memoria y montaje, nos adentramos en la forma de utilizar la imagen como fuente y en las posibilidades analíticas micro y macrohistóricas que posee. Finalmente la observación de los paneles del Atlas Mnemosyne nos sugirieron ideas acerca de cómo migran las imágenes a través del tiempo y cómo puede un documento incompleto darnos información de primera mano para entender el devenir de un método de ambiciosas aspiraciones. Este proceder que se nos ha revelado como inédito y ha despertado el interés de diversos historiadores y filósofos que espera su legítima continuación. El Atlas *Mnemosyne* es un objeto avant-garde, no porque produce una ruptura con el pasado, con el que indefectiblemente se liga, sino porque produce una ruptura histórica con la forma de concebirlo. En esta ruptura aparece el permanente montaje, aquél cuya materia es el detalle, la cita y el fragmento. Paradójicamente, uno de los últimos grandes intentos de síntesis cultural nos propone la introspección microscópica de objetos cargados de subjetividad, como son las producciones artísticas. Las imágenes contenidas en ese espacio “anacrónico” que se ubica frente el tiempo cronológico, nos observan en “silencio”, como los silencios que mencionaba Rykner entre palabra y palabra, entre los actos encadenados y los grandes movimientos sociales. El artista, en su esfuerzo por lograr el equilibrio, nos propone un fragmento de su percepción, que guarda una misteriosa y contradictoria relación con el pasado histórico y con su propia memoria. Hoy la irrupción de la tecnología nos insta a pensar nuevas estrategias y nuevas herramientas para entender y repensar la cultura, donde autores como Warburg presentan suficientes razones como para volverse actuales. Las imágenes nos han demostrado lo que pueden dar de sí, en su ambigüedad profética se manifiestan los fantasmas del pasado y se prefiguran los avatares del futuro.

Bibliografía

- Agamben, G. (2007). “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. En *Estancias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Agamben, G. (1995), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Madrid.
- Agamben, G. (2008). “¿Qué es un paradigma?”. En *Signatura rerum*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Burucúa, E. (2006). *Historia y ambivalencia*, Buenos Aires: Biblos.
- Burucúa, E. (2002). *Historia, arte y cultura, De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Checa, F. (2010) “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929)”. En *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

- Didi-Huberman, G. (2000). "Ante el tiempo". Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image Survivante. Histoire de l'art et Temps des Fantomes selon Aby Warburg*. París: Minuit
- Didi-Huberman, G. (2006). "L'image Brule". En *Penser par les images*. París: CécileDefault.
- Ginzburg, C. (2000). *Mitos, Emblemas, Indicios*. Barcelona: Gedisa.
- Gombrich, E. (2010). "Los significados de las obras de arte. Objetivos y límites de la iconología". En *Gombrich esencial*. Barcelona: Phaidon.
- Panofsky, E. (1995). "Introducción: La historia del Arte en tanto disciplina humanística". En *El significado de las Artes visuales*. Madrid: Alianza forma.
- Platón (1993) *Fedro*. Madrid: Gredos
- Rykner, A. (2006). "Littérature pas morte, L'imagebougé encore". En *Penser par les images*. París: Céciledefault, 2006. Pág.54
- Warburg, A. (2005). "Durer y la antigüedad italiana. En *El renacimiento del paganismo, aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.
- Warburg, A. y otros. (1992), *Historia de las imágenes e historia de las ideas*, Introducción y selección de textos por José Emilio Burucúa. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Warburg, A. (2005). "El Nacimiento de Venus y la primavera de Sandro Boticelli". En *El renacimiento del paganismo, Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.
- Warburg, A. (1992). "Arte italiano y astrología internacional en el palacio Schifanoia de Ferrara". En *Historia de las imágenes e historia de las ideas*. Introducción y selección de textos por José Emilio Burucúa. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.