

LA DISTANCIA QUE ACERCA

HACIA UN ESPACIO PARA PENSAR LAS IMÁGENES

Federico Luis Ruvituso
federico.ruvituso@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

El papel que juegan las imágenes en la historia cultural es aún hoy muy discutido. Las diversas teorías respecto del lugar que ocupan y de la información que contienen las imágenes han constituido campos fundantes dentro de la Historia del Arte. En este sentido, entre las ideas que desarrolló Aby Warburg, a principios del siglo xx, se destaca la de *Denkraum* o «espacio para pensar». Este espacio, que caracterizó diversos aspectos del pensamiento warburguiano, decantó hacia el final de su obra en una forma de pensar la práctica intelectual con imágenes. Las características de este espacio y su actualidad operativa para pensar las conexiones que se establecen dentro de este campo de acción comprenden el punto central del presente artículo.

Palabras clave

Espacio para pensar, imagen, estudios warburguianos

Abstract

The role that images play in cultural history is still very controversial. The different theories about what part images play and what information they contain have constituted foundational fields within the History of Art. In this sense, among the ideas that Aby Warburg developed in the beginning of the 20th century, the dynamic «thought-space» [*Denkraum*] stands out. Towards the end of his work, this space, which characterized several aspects of the Warburgian thought, influenced the way of seeing the intellectual practice with images. The characteristics of this space and its operating topicality to think about the connections established within this action field constitute the focus of the present article.

Key words

Thought-space, image, Warburgian studies



Las últimas palabras de la conferencia que Aby Warburg presentó frente a los pacientes del Kreuzlingen¹ en 1922 sugerían una apertura y un temor. Estas líneas, ajenas a la acostumbrada sobriedad académica del autor, profetizaban en un lenguaje poético un indicio de destrucción. Así, Warburg sostiene: «La cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora espacio de pensamiento» (2008: 64).

El teléfono, el telégrafo y el dirigible eran los fatídicos anunciantes de la destrucción de un espacio conquistado a lo largo de los siglos. La fugacidad de la electricidad y la instantaneidad de las comunicaciones aplastaban, para Warburg, las ideas de orden conocidas y cerraban un espacio, en principio mental, para pensar la relación del hombre con su entorno. El *Denkraum*, término que se lee generalmente siguiendo la traducción inglesa como «espacio del pensamiento» (*thought-space*), ha sido traducido, también, al castellano como «espacio para pensar» (Warburg, 1993). Una diferencia en apariencia insignificante que presenta sutilezas lingüísticas especiales.

Este espacio, que caracterizó diversos aspectos del pensamiento warburguiano, decantó hacia el final de su obra en una forma de pensar la práctica intelectual con imágenes. Las características del *Denkraum* y su actualidad operativa para pensar las conexiones que se establecen dentro de la Historia del Arte comprenden el punto central del presente artículo.

Los nervios desnudos del pensamiento con imágenes

La idea de *Denkraum* y de *Distanz* (distancia) que Warburg desarrolló a lo largo de su vida responden, en primer lugar, a un acto

¹ Entre 1921 y 1924, Warburg fue internado en el instituto psiquiátrico de Kreuzlingen bajo el tratamiento directo de Ludwig Biswanger, famoso psiquiatra que renovaría los estudios sobre la mente humana. Hoy se discute qué tipo de enfermedad sufría Warburg, golpeado por los hechos ocurridos durante la guerra del 14 (Biswanger, 2007).

fundacional: «La creación consciente de distancia entre sí mismo y el mundo exterior bien puede considerarse el acto fundamental de la civilización humana» (Warburg, 2010: 50). La creación de esta «distancia» mental conscientemente instaurada producía una nueva relación entre los objetos y los sujetos, y abría un espacio de contemplación y de reflexión cada vez más abstracto. El devenir histórico de la conquista de este lugar para pensar se apoyaba en los cambios cronológicamente determinados desde las concepciones mágico-primitivas hasta el pensamiento racional-moderno (Burucúa, 2007). Esta teoría, influenciada por el darwinismo y por los estudios de Freud, habría sido una de las fuentes de la formulación warburguiana del *Denkraum* (Didi-Huberman, 2013; Centanni, 2002).

Warburg se interesó, especialmente, en las representaciones visuales que manifestaban esta forma de pensar en permanente construcción, y ubicó el tema de la apertura del *Denkraum* como la primera secuencia de su *Atlas Mnemosyne*. Los paneles A, B y C (antes de comenzar a numerarse del 1 al 79)² disponen un abanico de imágenes *in crescendo* que presenta distintas ideas acerca del cosmos y de la relación hombre/entorno: desde una concepción mágica hasta construcciones cada vez más geométricas (Centanni, 2002).

En el panel A se suceden imágenes que muestran relaciones espaciales en las que puede verse inmerso el hombre: imágenes astrológicas, cartográficas y de jerarquía social. En el panel B las imágenes presentan diferentes interpretaciones de la correspondencia armónica entre el hombre y el cosmos: el hombre zodiacal del siglo XIII, el hombre de Vitruvio, de Leonardo, y los estudios de las proporciones humanas de Durero, entre otros (Warburg, 2010). El ideal matemático del Renacimiento para Warburg, herencia de la observación y de la tradición clásica, liberaba al hombre de la pesada carga simbólico-cósmica de la Edad Media (Centanni,

² El *Atlas Mnemosyne* constaba de una serie de paneles de 1,50 x 2 metros donde se presentaban series de imágenes (reproducciones de obras de arte, de recortes de diarios, de anuncios y de fotografías) bajo subtítulos temáticos. Las imágenes no estaban fijas, sino que sujetas con ganchos podían desplazarse por el atlas.

2002). El contenido de estas imágenes marcaba la destrucción de un paradigma y de un sistema de creencias culturalmente instaurado. El cambio de concepción en las imágenes señalaba, además, un movimiento fundante de apertura en el camino del *Denkraum*.

Finalmente, en el panel C aparece la primera «conquista de la ciencia moderna»: la representación de la órbita de los planetas (Johnson, 2012). La «evolución de las ideas sobre Marte» estaba expuesta a través de un dibujo de Johannes Kepler realizado sobre sus propias observaciones y experimentos. Sin rastros de las ideas simbólicas del pasado, las ilustraciones de Kepler señalaban, en el *Atlas*, el primer gran logro de la abstracción moderna, los primeros esquemas visuales de pretensiones científicas (Warburg, 2010). Alcanzar la abstracción y la matemática representaba, todavía, la anhelada distancia racional que pretendía instaurar la Modernidad con sus objetos de análisis. Como sugiere Christopher Johnson y volviendo a las líneas finales de *El ritual de la serpiente*: la destrucción del *Denkraum* era el mayor temor del historiador alemán (Johnson, 2010).

Warburg sostenía que era en las imágenes donde se encontraba ese primer espacio de relaciones de pensamiento, el primer registro civilizatorio en el que los hombres habían plasmado las primeras *distancias* para diferenciarse de y para conquistar su entorno (Santos en Warburg, 2014). Esta formulación, donde se encuentran todavía ecos del iluminismo y del evolucionismo, no convertía a la imagen en un mero canal teórico de ideas y de conocimiento. Ciertamente, esta primera creación de distancia habilitaba espacios de reflexión que antes eran impensables, pero, también, otorgaba a las imágenes la facultad potencial de contribuir e, incluso, de fundar el repliegue general de estos valores racionalmente impuestos (Burucúa, 1994). La doble naturaleza potencial de las imágenes habilita una lectura dialéctica entre estos espacios abiertos, oponiendo a una determinada idea de progreso y de evolución racional (de apertura del *Denkraum*), la aparición de imágenes en tensión visual, opuestas a este avance lógico. Esta inflexión era producto del estudio de imágenes inclasificables dentro del espacio racional, que presentaban retrocesos, mutaciones y latencias de formulaciones e ideas del pasado.

Este punto de contradicciones y de tensiones es uno de los

principios en los que radica la originalidad y la actualidad del pensamiento warburgiano. El segundo movimiento no-progresivo del *Denkraum* permite pensar en aquella «vida póstuma de las imágenes», en los conceptos warburgianos de *Pathosformeln* (forma anímica o sensible) y en la idea de *Nachleben* (supervivencia o permanencia) de formas y de ideas del pasado activas (por impregnadas) en las imágenes de tiempos posteriores.

Existe, además, una tercera aproximación a la idea de *Denkraum* en el corpus warburgiano: la que encontramos en la forma de presentar los espacios o los intervalos en el *Atlas Mnemosyne*, el último y proyecto que Warburg desarrolló entre 1922 y 1929. Según Jan Tanaka, dentro de la configuración material del *Atlas*, el *Denkraum* estaba representado por una brecha o *Zwischenraum*, por el intervalo físico entre las imágenes sujetas con alfileres a las grandes telas-panel de arpillera negra. Este «espacio de oscuridad» entre las reproducciones de imágenes representa para el comentarista el descanso esencial para pensar con imágenes y para relacionarlas (Tanaka, 2004). Es decir que, más allá de las ideas específicas acerca de la naturaleza de las imágenes que Warburg sostenía a principios de siglo, el concepto de *espacio para pensar*, hacia el final de sus investigaciones, se consolidaba como una forma de concebir y de presentar la propia práctica intelectual con las imágenes, que revelaba los agujeros, las brechas y los espacios de indeterminación que también hacían posibles las relaciones dentro del *Atlas*.

A propósito de esta característica peculiar, los «silencios» entre imágenes correspondían al lugar de las palabras: «[...] las fuentes de todos sus interrogantes eran imágenes: los libros le permitían reflexionar sobre dichas imágenes y dejar que las palabras poblaran su silencio» (Manguel, 2005: 416). El pensamiento warburgiano, entonces, lejos de ser un «pensamiento por puras imágenes» como algunos investigadores han planteado,³ invertía el lugar de éstas en la práctica intelectual. Como sugiere Juan González: «La idea de la obra de arte como ilustración del libro de historia estalla con Warburg. Hay una historia que se escribe y otra que se hace con pinturas, esculturas y estampas» (1989: 11). Aun apoyándose en las fuentes textuales, el papel de la imagen podría leerse en términos de reubicación, es decir, como



puntos de partida desligados de cualquier noción de consecuencia histórica. La organización de la biblioteca Warburg –otro *Denkraum* con su propia lógica y orden– sugería poéticamente, para Alberto Manguel, la incursión en un espacio para desentrañar y para presentar las imágenes y los textos en relación permanente, advirtiendo su estado de indeterminación:

[...] un intento de sacar a la luz los nervios desnudos de su pensamiento y permitir que las ideas mutaran, se fusionaran entre sí. Si la mayoría de las bibliotecas de su época se asemejaban al despliegue que hace un entomólogo de sus especímenes clavados en alfileres y rotulados, la de Warburg se presentaba al visitante como un hormiguero que hubiera sido recubierto con un vidrio para que los niños pudiesen mirarlo (Manguel, 2005: 213).

Como en el ejemplo del hormiguero seccionado en alzada, la biblioteca y el *Atlas* contienen un esfuerzo de presentación más que de explicación, un intento de expresar «los nervios desnudos», la mecánica de pensamiento que la agrupación de imágenes y de fuentes requerían para este historiador. En definitiva, el espacio visual de estas imágenes comunicaba el ejercicio de la búsqueda y de la investigación visual en toda su complejidad (Centanni, 2003).

Esta tercera consideración acerca del *Denkraum* presenta, entonces, a la imagen no solamente como un registro de civilización o como una contradicción dentro de ese registro, sino como uno de los motores de la historia. Un motor que habilita una serie de caminos a seguir (variados y difusos), que Warburg supo declarar en estado de sincera fragilidad:

En la presentación nada solemne de la serie de imágenes que nos rodean deben ver ustedes mi deseo de considerar este hermoso lugar como un taller y entrar en él ataviado como un trabajador. Hemos

³ Didi-Huberman (2013) ha sugerido que el afán último de Warburg era un pensamiento por puras imágenes. Gertrud Bing y Ernst Gombrich (2002) sostienen lo contrario, apoyándose en el corpus textual que esbozó Warburg como un «segundo atlas».

colgado aquí, a la vista de ustedes, pliegos recién impresos para pedirles que colaboren con su crítica. Pues este ensayo iconológico solo puede aspirar a ser el precursor de otros (Warburg, 2010: 179).

Este espacio que, más allá de sus propias conclusiones específicas obsequiaba el historiador a sus oyentes en la llamada *Conferencia en la Hertiana* en 1929, impulsaba un deseo de colaboración, de crítica y de continuación. La génesis material del *Atlas* y su utilización pedagógica, como explica Ernst Gombrich (2002), se originó durante la estadia de Fritz Saxl, colega de Warburg, en las reservas del ejército austriaco durante la Gran Guerra. La pasión de Saxl por la educación visual lo llevó a ejercer como profesor y a utilizar, en sus clases, gigantografías fotográficas, tecnología que disponía dentro del ejército y que en ese entonces era nueva y muy costosa (Gombrich, 2002). Desde que Warburg adoptó este método por consejo de su amigo, después de su estadia en el Kreuzlingen, nunca lo abandonó, sino que lo perfeccionó y convirtió ese rudimentario sistema de presentación de imágenes en una forma de trabajo sistematizada (Mazzucco, 2003).

Georges Didi-Huberman alude a esta característica de presentación de relaciones visuales en *Mnemosyne* y le otorga estatuto epistemológico: conocimiento por el montaje (Didi-Huberman, 2013). Por un lado, el montaje estaría construido por lo que el filósofo llama «el detalle o el fragmento» que no tiene ningún estatuto epistemológico intrínseco en sí: «todo depende de lo que se espere de él y de la manipulación a la que se someta» (Didi-Huberman, 2013: 442). Por otro, el montaje de imágenes sobre los paneles del *Atlas* suponía, también, una serie de operaciones visuales que durante el período de entreguerras, comenzaron a presentarse en la obra de algunos artistas de vanguardia: «[...] los artistas comenzaron a juntar las piezas caídas, arrancando trozos y fragmentos de los montones de escombros, montándolos en sus lienzos y adhiriéndolos a sus collages» (Forster, 2005: 20). Estas operaciones tuvieron, para muchos autores, un uso científico en los proyectos de Warburg y también en la construcción del *Passagenwerk*, de Walter Benjamin, aunque con resultados y con objetivos un tanto diferentes. Como señalan Katia Mazzucco (2003), componer una obra de citas textuales, como lo hizo Benjamin, es muy

diferente a componer una obra con reproducciones fotográficas de imágenes, como la construyó Warburg.

En este segundo caso, el proyecto de Warburg suponía otro tami- z respecto a la dialéctica copia/original que tanto interesaba a Benjamin. Las reproducciones del montaje warburgiano no esterilizan el poder de la imagen, «[...] sino que lo revitaliza a través de un extrañamiento, de la re-contextualización, de la energía que se libera por las combinaciones del foto-montaje en los paneles» (Mazzuco, 2003). En este punto nos preguntamos: ¿cómo era esa «re-contextualización» y a qué fines respondía?

La pausa de la prudencia: el espacio para pensar

Esta recontextualización se apoyaba en diversos puntos que estaban influenciados por diversas corrientes de la época. En primer lugar, podríamos suponer que el *Dekraum* –para pensar la naturaleza de las imágenes– debía desterrar al juicio estético que sobre ellas se acostumbraba realizar. Las diferencias entre *historia del arte* y *crítica artística* no eran tan marcadas en la época de Warburg; el fantasma del esteticismo de Winckelmann todavía rondaba y la visión de este último de una antigüedad con aquella seductora «noble sencillez y serena grandeza» era, todavía, una máxima repetida por los historiadores del arte. Esta visión laudatoria no podía ser aceptada por Warburg, quien tenía una visión de la Antigüedad y del Renacimiento de fuerte impronta nietzscheana, como tiempos impuros y polares (Didi-Huberman, 2013). Este aparente poco interés por el valor estético, que como señala Gombrich no era tal, promovió una acusación injusta que consideró a Warburg como un historiador «anti-estético» (Didi-Huberman, 2013).

En segundo lugar, y como consecuencia de esto, al desaparecer las fronteras entre arte (*Kunst*) e imagen (*Bild*) las imágenes se emparentaban, libremente, en el proyecto: lo que se consideraba *high art* (arte alto o «puro») se contraponía con la confección de imágenes comerciales, de propaganda, con las imágenes del cine, con los recortes periodísticos e, incluso, con fotografías personales (como se exponen en el último panel del *Atlas*, el 79, donde

aparecen varias imágenes de esta índole).

En tercer lugar esta «hermandad entre extrañas» producía un espacio en el que las comparaciones y las analogías entre imágenes se libraban de la linealidad unívoca que el formalismo de Wölfflin había popularizado, donde una imagen se comparaba de forma antitética con otra imagen especialmente elegida para construir un discurso cerrado y circular. Esta dialéctica –que sigue siendo extraordinariamente efectiva en la pedagogía– era desenmascarada por el múltiple montaje warburgiano, donde las reproducciones cobraban otro sentido. Henri Malraux, con relación a la naturaleza de la reproducción en blanco y negro, señala:

[...] las reproducciones «acercan» los objetos que representan, por poco emparentados que estén. Una tapicería, una miniatura, un cuadro, una escultura y una vidriera medieval, objetos todos muy diferentes, re- producidos en una misma página, se vuelven parientes. Han perdido el color, la materia (la escultura algo de su volumen) las dimensiones. Han perdido casi todo lo que les era específico, en beneficio de su estilo común (Malraux, 1956: 25).

El proyecto poético de Malraux compartía con el *Atlas* warburgiano el uso de la reproducción y del fragmento, junto con la idea de acercar en imágenes distintas temporalidades, desligándolas en apariencia de su contexto específico. Sin embargo, como ya hemos comentado, el proyecto de Warburg pretendía construir conexiones históricamente determinadas. El espacio para pensar las imágenes en el *Atlas* intentaba la confección de relaciones sutiles y comprobables, en horizontes culturales posibles y no como algunos historiadores han creído, comparaciones de tendencia universalista cercanas a los arquetipos de Jung.⁴

Al respecto Michael Steinberg explica: «La distancia espacial y temporal todavía separa a las épocas, pero las imágenes vistas en

⁴ Las comparaciones entre Warburg y Jung se han vuelto comunes. Sin embargo, la dimensión «supra-histórica» universal de Jung y sus arquetipos poco tiene que ver con la dimensión históricamente determinada que establece Warburg para las relaciones entre imágenes y textos (Frankfort y otros, 1993).



conjunto presentan la distancia suficiente para postular asociaciones que estallan el mito de una gran narrativa lineal» (Steinberg en Johnson, 2010: 98).⁵ Esta distancia habilitadora constituía para Warburg la operación que los artistas realizaban en sus obras, lo que el autor entendía como «metáfora». La idea de metáfora describía cómo los artistas y los pensadores creaban *Distanz*, un estado cognitivo, psicológico e histórico autoconsciente, por el cual las emociones y las reflexiones podían coexistir lo suficiente para que el espectador pudiese reconocer que una forma artística podía contener, expresar, repetir y transformar las experiencias humanas a lo largo de la historia (Johnson, 2010). Es decir que la distancia necesaria para la construcción de este espacio intentaba contener los caminos de la metáfora, entendida en los términos más arriba señalados, como una operación artística de transmisión de sentidos a lo largo del tiempo.

Volviendo a la operación de hermandad y de diversidad que presenta el *Atlas*, algunos autores han relacionado este aspecto metafórico con una técnica popular durante el Renacimiento: la de *grisaille* o grisalla. Esta técnica de usar sombras o solo un color, usualmente el gris, para imitar la textura del mármol, del bronce y de otros materiales antiguos en la pintura, era utilizada por Warburg para caracterizar la visualidad del *Atlas*. Las fotografías en blanco y negro, dispuestas sobre el *Atlas* bajo la técnica de la grisalla hermanando las imágenes, otorgaban a la historia del arte ese espacio de significación metafórica y de recorrido descentralizado. Como sugiere poéticamente Johnson, el *Denkraum* es una distancia preventiva tanto como es convocante:

La pausa de la prudencia no sólo existe entre el yo y el mundo, entre el cuerpo y la abstracción, sino también entre el pasado y el presente. Como Odiseo en el Hades mantuvo a las sombras de la muerte a distancia, pero aun lo suficientemente cerca como para oír sus instructivos cuentos, la *Sofrosyne* equilibra lo cercano y lo lejano (Johnson, 2010: 170).⁶

⁵ «Distance in space and time still separates epochs, but the images placed in dialogue overcome that distance just enough to posit associations that burst the myth of a grand, linear narrative with premeasured increments of cultural and temporal distance» (Johnson, 2010: 98). Traducción del autor del artículo.

Conclusiones: la distancia que acerca

Esta distancia que acerca y que atrae, reseñada brevemente, propone pensar en un campo epistemológico amplio para referirnos a las imágenes. El planteo, en apariencia neutral, que presenta Warburg contiene en sus intervalos el espacio para pensar todas las relaciones posibles entre las imágenes que se dispongan sobre unos hipotéticos paneles. Éstas pueden cruzarse en términos iconográficos, sociológicos, materiales, etcétera, sin por ello eliminar o superponer estos diversos sentidos entre sí. Es, quizás, este *Denkraum* una carcasa para pensar las imágenes a través de sus propias relaciones sin caer en el mero formalismo, sino más bien considerar conscientemente qué posibilidades de relación existen y qué nuevas conexiones se pueden fundar.

Las relaciones temporales y el sentido de la metáfora que acercan el *Atlas* a los parámetros de la actividad artística en sí misma, suponen que la forma de pensar las imágenes es a través de su propia naturaleza y, desde allí, develar los nervios que las relacionan con otros fenómenos cognoscibles. La distancia que propone Warburg no es una distancia que intenta solamente ser objetiva, sino, como señala Didi-Huberman, una distancia que intenta una historia política y cultural a través del prisma de las imágenes (Didi-Huberman, 2012).

Esta historia no se construye sobre presupuestos muy estables, sino sobre tensiones, conflictos y re-estructuraciones continuas. El abanico de imágenes puede ser siempre variable, una nueva relación, la aparición de una imagen nueva puesta en conexión con otras puede traer un nuevo punto de vista. Quizás pensar en este «espacio para pensar» nos sirva hoy para desestabilizar muchas de nuestras certidumbres y presentar al campo de las imágenes en aquella tensión temporal en la que siempre estuvo inmerso.

⁶ «Just as Odysseus in Hades keeps the shades of the dead at a distance, but still close enough to hear their instructive tales, *Sofrosyne* balances the near and the far» (Johnson, 2012: 170). Traducción del autor del artículo.

Referencias bibliográficas

- Burucúa, E. (2007). *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Guinzburg*. Buenos Aires: Centro de Cultura Económica.
- Centanni, M. (2002). *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*. Milán: Bruno Mondadori.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Gombrich, E. (2002). *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma.
- Johnson, C. (2012). *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Nueva York: Cornell University Press.
- Malraux, E. (1956). «El museo imaginario». *Las voces del silencio*. Buenos Aires: Emecé.
- Manguel, A. (2005). «La Biblioteca Mnemosina». *Psicoanálisis AP de BA*, vol. xxvii (3), 407-417.
- Warburg, A. (2008). *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Warburg, A. (2014). *La supervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno.
- Warburg, A.; Yates, F.; Frankfor, H. (1993). *Historia del Arte e historia de las imágenes: la escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Referencias electrónicas

- González Martínez, J. (1989). «Iconografía e iconología como métodos de la Historia del Arte» [en línea]. Consultado el 10 de junio de 2015 en <http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/3/cai-3-3.pdf>.
- Mazzucó, K.; Forster, W.; Centanni, M. (2003). «Intorno a Mnemosyne: Incontro con Kurt W. Forster al Seminario di Tradizione Classica» [en línea]. Consultado el 10 de junio de 2015 en <http://www.egramma.it/egramma_v4/homepage/35/conferenze/tappa_seminario_forster.html>.

- Tanaka, J. (2004). «Historische Analyse der Biederoder Bilderanalyse der Gechichte: Morphologie der Bilder in Aby Warburgs *Mnemosyne*» [en línea]. Consultado el 10 de junio de 2015 en <<http://www.academia.edu/382634>>.