

Grado en Filosofía
Trabajo de Fin de Grado
Curso 2019/2020

ATLAS MNEMOSYNE COMO ESPACIO DE PENSAMIENTO

LA INCESANTE RELECTURA DEL MUNDO
A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES

Alumna: Marta Padrón Sánchez
Tutora: Sandra Santana Pérez

ÍNDICE

O1. Introducción [p. 5]

O2. Antecedentes [p.10]

- >Contextualización del proyecto de Warburg [p.9]
- >Titánides. Breve apunte sobre la raíz mítica [p.17]
- >Un objeto para pensar el arte y la memoria [p.22]

O3. Estado actual [p.27]

Warburg en el siglo XXI [p.27]

O4. Discusión y posicionamiento [p.32]

>Recomponer el troceamiento del mundo:
Historia precaria, montaje y la heterotopía
del archivo [p.33]

O5. Conclusión y vías abiertas [p.43]

O6. Bibliografía [p.45]

RESUMEN

El Atlas Mnemosyne, proyecto llevado a cabo por el historiador alemán Aby Warburg entre los años 1924 y 1929, es un espacio que pone en marcha al pensamiento a través de la conexión de imágenes heterogéneas, que abarcan desde la Antigüedad hasta principios del siglo XX.

En este proyecto se realizará una aproximación a las herramientas que otorga el Atlas para generar relatos históricos de manera interdisciplinar y a su capacidad para generar conocimiento a través de las imágenes. Atendiendo a su repercusión en los ámbitos de la filosofía y las Artes Visuales en el contexto actual.

Palabras clave: Atlas Mnemosyne, Filosofía de la Historia, memoria, imagen, Aby Warburg

ABSTRACT

The Atlas Mnemosyne, the project carried out by the german historian Aby Warburg from 1924 to 1929, its a place that starts the thought linking up the heterogeneous images, which goes from Antiquity to early 20th century.

In this project. In this project, an approach will be made to the tools provided by the Atlas to generate historical accounts in an interdisciplinary way and to its ability to generate knowledge through images. Taking into account its repercussion in the fields of Philosophy and Visual Arts in the current context.

Key Words: Atlas Mnemosyne, Philosophy History, memory, image, Aby Warburg

“Un atlas no es un diccionario, ni un manual científico, ni un catálogo sistemático. Se trata de una colección de cosas singulares, en general hartas heterogéneas, cuya afinidad produce un saber extraño e infinito (nunca cerrado): helechos o animales marinos, guisantes o arquitecturas industriales, etc., etc., como en la *historia natural infinita* de Paul Klee, o en aquella enciclopedia china reinventada por Jorge Luis Borges que abre el libro de Michael Foucault *Las palabras y el caos*”

George Didi-Huberman. *Atlas o cómo llevar el mundo a cuestas*

01.Introducción

El Atlas Mnemosyne, realizado por el historiador Aby Warburg a principios del siglo XX, es el continente que hace posible materializar la singularidad de los procesos del pensamiento filosófico. Este Atlas es una colección de imágenes acompañadas únicamente por una breve introducción del autor. Por ello, no es posible considerarlo desde una consigna convencional que haga alusión a un simple cúmulo de imágenes atestadas de anotaciones, consignas geográficas y científicas propias de un atlas tradicional. Atlas Mnemosyne consiste en un ambicioso proyecto donde el historiador alemán, toma las herramientas que brinda el formato del atlas, a modo de continente para analizar imágenes, detectando sus anacronías y sus implicaciones antropológicas, sin establecer pautas metodológicas cerradas. Esta preocupación por la raíz de las imágenes¹, fue un ámbito de estudio que ocupó a Warburg durante la mayor parte de su trayectoria investigadora, centrada sobre todo en la búsqueda de los vínculos existentes entre las representaciones e imágenes desplegadas durante la Antigüedad, con el arte desarrollado durante el Renacimiento de una manera casi obsesiva, lo que queda patente en algunas de sus obras como: El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo, o en su monografía sobre Sandro Botticelli, que sirvieron de antesala para la creación del Atlas Mnemosyne.

Gracias al análisis de estos vínculos, el historiador logra desarrollar una metodología para estudiar las imágenes sostenida en la gestualidad, el movimiento y los aspectos afectivos representados en las obras (una suerte de arqueología de las imágenes). Sus intereses se centran en las implicaciones míticas, religiosas y culturales que se ven reflejadas en las imágenes, poniendo especial atención a los ritos y sus símbolos, en el imaginario pagano, así como estudios científicos y astronómicos. Los escasos textos publicados del autor son complejos y en ocasiones crípticos, pero han supuesto un gran referente en el ámbito de la Historia del Arte, extendiéndose posteriormente al contexto de la práctica artística, a la Filosofía y a otras áreas de las Humanidades y las Ciencias Sociales.

El atlas creado por Warburg es el objeto que permite deslizar sus páginas, e indagar de manera dispersa en su contenido diverso, inconexo en ocasiones, pero a su vez lleno de líneas secantes que se cruzan y forman un tejido visual y de conocimiento

¹ “[...] tal fisiología sólo se revela a quién investiga la vida vegetal en las raíces subterráneas” A. Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010). p. 3

que jamás se detiene en el mismo punto, en la misma intersección de su trayecto. Es una herramienta que permite poner de manifiesto la nebulosa del pensamiento, que se sirve de innumerables fuentes, materiales, y donde se hace visible la interdisciplinariedad del pensamiento filosófico. En este proceso, las fronteras se diluyen entre la práctica del artista, del historiador, del filósofo, del coleccionista, del observador, del nómada... Dando lugar a un espacio donde el pensamiento se desplaza y se conecta por medio de las imágenes, viajando entre formas, geografías y afectos, que no se ajustan a un modo de conocimiento homogéneo y nuclear.

El Atlas Mnemosyne conforma la piedra angular, que me permitirá ahondar en aquellos modos de pensamiento que se sirven de formas de proceder sin restricciones disciplinarias, que encuentran fuentes valiosas para la investigación filosófica en la imagen, en los fragmentos dispersos, en los vestigios humanos desarmados por el olvido acechante, y en todo aquel material que se extiende como un cúmulo de raíces frágiles en apariencia, sin jerarquía ni centro que las sostenga. Para realizar una aproximación a estas formas de pensamiento filosófico, el Atlas de Warburg, será el núcleo que me permitirá contemplar las fronteras (ya diluidas) entre el pensamiento filosófico, la arqueología de las imágenes y las prácticas artísticas, que se conjugan para pensar el presente y el pasado de una manera abierta y múltiple. Trataré de mostrar el alcance de este proyecto singular, en los procesos artísticos actuales y las tendencias de pensamiento filosófico que hoy se siguen entretejiendo. El Atlas se manifiesta como un punto fundamental de pensamiento en movimiento, un conjunto de posibilidades inagotables que ahonda en la vulnerabilidad humana desde sus diferentes dimensiones.

A través del filósofo, historiador y comisario, Didi-Huberman, es posible trazar las dimensiones del proyecto de Warburg, así como su capacidad para interpelarnos en el presente poniendo este proyecto en relación con algunas prácticas artísticas actuales. Por ello, tomaré como un destacado referente en el trabajo, el catálogo desarrollado por el pensador francés en 2010, para articular y dar forma a la exposición Atlas, o cómo llevar el mundo a cuestas, llevada a cabo en el Museo Reina Sofía de Madrid, y que albergó un gran número de obras escogidas por Didi-Huberman para reubicar el pensamiento de Warburg en el contexto presente.

De manera introductoria, realizo una aproximación al proyecto del Atlas Mnemosyne, teniendo en cuenta el contexto y las influencias en las que Warburg gesta sus investigaciones. Incidiendo en el imaginario mítico del autor y en la concepción del atlas

como espacio capaz de activar el pensamiento sobre el arte, la cultura y el tiempo, a través de imágenes interconectadas.

En el siguiente punto, procederé a destacar algunos proyectos actuales que han acentuado la vigencia del proyecto de Warburg, y que hacen evidente la infinidad de perspectivas todavía abiertas para acercarse al Atlas Mnemosyne. Además de los procesos abiertos que otorga (tanto teóricos como plásticos), para plantear y pensar problemas actuales.

Finalmente, trato de acercarme al pensamiento de la historia plasmado en el Atlas, que dialoga en gran medida con las tesis planteadas por el filósofo Walter Benjamin; Una concepción del relato histórico marcada por su carácter fragmentario, que hacen del Atlas Mnemosyne un archivo heterotópico dinámico. Esto desemboca en una reflexión sobre la creciente preocupación desarrollada en los discursos artísticos de finales del s. XX, desde este cuestionamiento de la historia y del papel de la memoria en la cultura que se encuentra en continua reconfiguración.



[Fig.1.] Aby Warburg, en el centro, junto a Gertrud Bing, su asistente académica, y Franz Alber, su asistente personal, 1929. Foto The Instituto Warburg

02 Antecedentes

>CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROYECTO DE WARBURG

A partir del siglo XX, la sociedad europea se encuentra fracturada y herida a causa del horror de la primera Gran Guerra. Sin duda este hecho da comienzo a una nueva concepción de la humanidad y su transcurso. Un claro ejemplo de esta nueva visión de la historia humana se ve reflejada en la obra de Aby Warburg², que se centra en el estudio de los vestigios materiales y simbólicos (iconológicos³) de las representaciones artísticas que atraviesan la memoria humana (generando así una historia multidisciplinar y enriquecida⁴). En el pensamiento sobre la historia, el tiempo y el arte, se han abierto diversos conflictos filosóficos a lo largo de la modernidad, con la intención de estipular y acotar procesos, en su mayoría lineales, sujetos a sesgos propios del androcentrismo y el colonialismo. Organizando la Historia en sucesos glorificados y adulterados en grandes relatos unidireccionales, en los que se incluye la conceptualización del arte y su papel en el entramado social, siempre dentro del ámbito institucional. “El atlas de imágenes Mnemosyne sería, pues la respuesta, la apertura que inventa Aby Warburg frente a las segmentaciones metodológicas del positivismo y a los vallados políticos de los nacionalismos culturales exasperados en la Gran Guerra. Constituye una respuesta moderna a las aporías de la modernidad”⁵.

Cabe destacar la notable incidencia de la influencia de la filosofía de Nietzsche en la estructura de pensamiento del historiador, que en una pulsión obsesiva por el filósofo alemán tomó como referencia su concepción de genealogía y temporalidad [Fig.2; Fig. 3], además de compartir su preocupación por la filología y su gran interés por la tragedia griega.

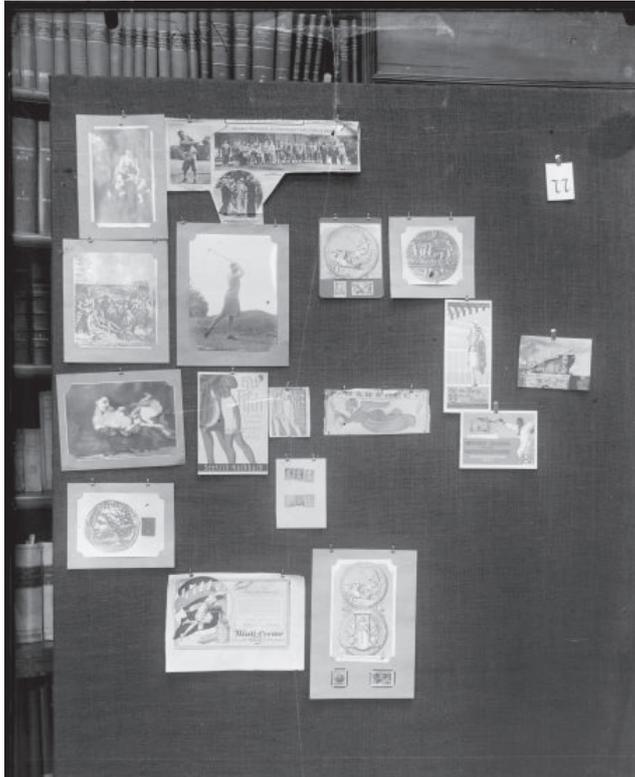
² Abraham Moritz Warburg (Alemania 1866 – 1929) Historiador del arte por la Universidad de Bonn. Para acceder a su biografía consultar: Ernst Gombrich, *Aby Warburg: una biografía intelectual* (Madrid: Alianza Editorial, 1992).

³ Al hacer uso de la palabra iconología, nos referimos al método creado por Warburg para que abarca el estudio de las supervivencias y los padecimientos comprendidos en las imágenes, puesto que los métodos iconográficos propuestos desde la Historia del Arte, se centran en los aspectos puramente formales de las obras. Se trata de un método innovador que a día de hoy se sigue utilizando en la historiografía del arte y en otras disciplinas dedicadas al estudio de las imágenes, por dotar de una mayor profundidad al estudio de las mismas.

⁴ El pensamiento de Warburg, que se gesta en el contexto de conflicto y cambio social y político de principios del siglo XX, se ve completamente afectado por el desarrollo de una de las grandes tragedias humanas del siglo XX, la Gran Guerra (al que el pensador otorgó el nombre de *Weltkatastrophe* ó catástrofe del mundo, que representó la gran tragedia para la cultura). Esto sin duda se vislumbra en su forma de concebir el devenir humano, su capacidad afectiva y su concepción temporal. Warburg siempre se mantenía en medio de la tempestad, de la psicomauquia desatada de la humanidad.

⁵ George Didi-Huberman, *Atlas o cómo llevar el mundo a costas* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2010) 126

También se debe tener en cuentas los nexos fundamentales trazados con el pensamiento de Sigmund Freud y Jung, y su fascinación por sus propuestas consideradas intempestivas, “en contra de su tiempo”. Pero Warburg bebe de una heterogénea fuente de referentes, entre los que cabe destacar los lazos transversales que conforman el imaginario warburgiano. Se ven imbricados diálogos con las denominadas ciencias del espíritu y figuras fundamentales del pensamiento alemán, como Kant y Goethe. Además de nutrirse de obras dispares como las de Baudelaire, Goya, e incluso de algunos recursos propios de las vanguardias que se desarrollaban de manera coetánea (sobre todo propias del dadaísmo).



[Fig.4.] Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1929. Panel 77. Londres, The Warburg Institute. Foto The Warburg Institute Archive

> Esta lámina del Atlas es un ejemplo de su mezcla heterogénea. Al igual que un collage mezcla el recorte de un libro de cocina, pinturas de Eugène Delacroix y una fotografía de la campeona de golf Erika Sellschopp. Lo que nos hace recordar a los collages dadaístas, como este de Hannah Höch.



[Fig.5.] Hannah Höch, *Corte con cuchillo de cocina dadá*, 1919. Collage. Neue Nationalgalerie de Berlin. Foto Neue Nationalgalerie de Berlin.

Warburg da comienzo a su interés por la gestualidad y las conexiones culturales de las obras, gracias a establecer contacto con las investigaciones del historiador del arte August Schmarsow versadas sobre antropología del arte. El historiador sigue la estela de su investigación sobre el gesto sirviéndose de las aportaciones de Charles Darwin sobre la teoría de la evolución, concretamente muestra un especial interés por sus estudios en torno a “la expresión de los animales”⁶, que incidían en la importancia y capacidad expresiva del rostro. Herramientas que le sirvieron a Warburg para tratar de articular una suerte de ciencia de la psicología de las imágenes o “una psicología de la expresión humana”⁷ como denominó Griselda Pollock. Tampoco podemos obviar la ejercida por influencia de Hermann Usener y Karl Lamprecht, éste último tutor de Warburg, que centró sus investigaciones en “los procesos psicológicos de formación de mitos y de su persistencia en la conciencia humana”. Fue este acercamiento el que propició que complementara su formación con cursos de psicología y medicina en la Universidad de Berlín. Sabiendo esto, podemos comprender desde qué ángulos Warburg se interesó por el arte del Renacimiento, y cómo gestó su admiración por la obra de Botticelli (artista que ocupó el núcleo de su tesis doctoral, y algunos de sus pocos textos editados), marcada por la supervivencia del mito y el dinamismo en la representación de los cuerpos [Fig.6.]. El historiador toma del arte renacentista representaciones que le obsesionaron a lo largo de toda su vida, y con las que dio forma a sus propuestas teóricas. Podemos destacar el arquetipo de la *ninfa*, como figura clave del imaginario warburgiano [Fig.7.], que captó la atención del historiador por su carácter expresivo y dinámico (representado en sus rostros y el fluir de sus vestiduras), una alegoría que se presentaba de manera reiterada en artistas y tiempos dispares; una retórica que acompañó a sus teorías del dinamismo y las supervivencias culturales.

⁶ “Esto ayudó a Warburg a percatarse de que un capítulo importante de la evolución del hombre era la historia del modo en que los movimientos expresivos se habían ido concentrando creciente y progresivamente en la cara”. J. E. Buraca, Historia de las imágenes, historia de las ideas. La escuela de Warburg (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992) p. 9.

⁷ *Ibíd.*



[Fig.6.] Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*. Panel 39, 1929. Londres, The Warburg Institute. Foto The Warburg Institute.



[Fig.7.] Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*. Panel 46, 1929. Londres, The Warburg Institute. Foto The Warburg Institute.

Aunque los postulados de Warburg no tuvieron una repercusión teórica de gran alcance en un primer momento, es importante destacar que causaron influencia inmediata en los círculos académicos de la época. Afectando a pensadores como Fritz Saxl, Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Carlo Ginzburg... entre otros pensadores que continuaron su estela mediante sus investigaciones desde el Instituto de Investigación Warburg⁸ destacando entre ellos Gertrud Bing.

De entre estas influencias, podemos destacar la importancia de la iconología de Warburg, sobre el padecimientos de las imágenes y por lo tanto de la cultura, que fueron consideradas centrales por Ernst Cassirer en el ámbito de los estudios culturales. Esto le sirvió como núcleo de su obra *Philosophie der symbolischen Formen* (Filosofía de las formas simbólicas), contemplada por el pensador como una forma metodológica innovadora para pensar el arte desde una nueva perspectiva, que aportaba además un mayor vínculo contextual al estudio de las obras. El filósofo se centra, en esta obra, en la capacidad epistémica de esta fórmula ligada a “la comprensión cultural y expresión humana desde una dimensión común”⁹. A pesar de sus reticencias iniciales Cassirer, a transitar las sendas que abría el proyecto de Warburg (por su herencia filosófica ligada al “neokantismo científicista”). Pero no solo pone en valor la aportación de la iconología warburgiana, sino que también acentúa la importancia de haber sido capaz de trabajar de concierto con las diferentes áreas de las Humanidades, un hecho que Cassirer percibe en la interdisciplinariedad con la que se trabajaba desde su Instituto de investigación (fundamental para ayudar a comprender la cultura como universo simbólico).

Aunque se percibe una influencia más o menos relevante del proyecto de Warburg en el entorno del historiador, no es hasta finales del siglo XX cuando se retoma el estudio de la obra de Warburg. Esto nos da pie a comprender que se trataba de un proyecto avanzado para su época y que ha permitido pensar la historia y las imágenes desde nuevas perspectivas en las últimas décadas, donde se puede percibir su influencia en pensadores como Agamben¹⁰ y Didi-Huberman en el ámbito filosófico, o en el ámbito de

⁸ El Instituto Warburg fundado en 1920 en la de Hamburgo, dio cobijo a un innumerable volumen de documentos históricos de diversa índole, pero manteniendo su núcleo de interés en el arte y la memoria histórica. El instituto también sufrió el exilio tras el ascenso del nazismo en Alemania. Tras la muerte de Warburg, Gertrud Bing y Fritz Saxl tomaron las riendas de la Institución y procedieron a su traslado a Inglaterra. Y a día de hoy se encuentra situado en la University College de Londres.

⁹ J.M, Díez Sanz. “La influencia de las investigaciones histórico-culturales del instituto warburg en la kulturphilosophie de Ernst Cassirer”. *Varia* (España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998) p. 430.

¹⁰ Giorgio Agamben. “Warburg and the Nameless Science”, *Potentialities* (California: Stanford University Press, 1999).

la historia del arte feminista con Sigrid Schade¹¹, Margaret Iversen¹² y, Griselda Pollock.

Es interesante poner en relación a Warburg con los pensadores judíos (de la generación posterior) que se desmarcaron de las estructuras filosóficas tradicionales continentales a principios del s.XX, como Hannah Arendt, Walter Benjamin ó Leo Strauss. Abriendo la posibilidad de abordar los debates propios de principios de siglo, desde una multiplicidad de ángulos, que parten de temas como el desarraigo o, el exilio y que, a día de hoy, siguen abriendo preguntas en nuestro presente. No se puede obviar la gran afinidad que se puede encontrar entre el proyecto de Warburg, y el pensamiento de Walter Benjamin. Es asombroso, ver como estos dos pensadores, aparentemente sin relación directa entre ellos, toman los mismos referentes¹³ e intereses, y combinan obsesiones similares. Didi-Huberman es capaz de trazar estas convivencias de pensamiento y complementarlas, abordando los problemas propuestos por Warburg, desde una perspectiva que podría considerarse benjaminiana. Sin duda, se trata de pensadores. que se alejaban de las estructuras de pensamiento convencionales, del despacho polvoriento. Y que no temían a las anotaciones fragmentarias y a los bosquejos en los paseos sin rumbo, a los trastos apilados en los mercados de memorabilia, o a utilizar el dibujo y la fotografía como medio para materializar su pensamiento. Un compendio de procesos que no descarta la imaginación¹⁴ y el juego como motor legítimo del pensamiento. Sin miedo a la experimentación y a lo heterogéneo, a encontrarse con lo otro, el trabajo de Warburg y Benjamin se confunden con el filósofo, el coleccionista, el artista... Un prisma que les otorgó herramientas interdisciplinares, que convirtieron sus constelaciones de pensamiento en entramados únicos para leer un presente violento y un pasado desfigurado, que aún conserva su derecho a relampaguear en el presente.

¹¹ La tesis doctoral de Sigrid Schade: *Schadenzauber und die Magie des Körpers: Hexendarstellungen in der frühen Neuzeit* (1983), sobre la caza de brujas en el s. XVI se basa en el método warburgiano. También cabe destacar su artículo: "Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body The 'pathos formula' as an aesthetic staging of psychiatric discourse — a blind spot in the reception of Warburg" *Art History* Vol. 18 (1995): 499-517.

¹² M.Iversen, "Retrieving Warburg's tradition" *Art History*. Vol. 16 (1993) 541-553.

¹³ Didi-Huberman destaca como referente principal de ambos autores la figura de Goethe, con obras como *Las afinidades electivas* o *Materiales para la historia de la teoría de los colores*.

¹⁴ "Con su noción de imagen dialéctica, era efectivamente una gaya ciencia imaginativa lo que pretendía Benjamin". Didi-Huberman, *Atlas o cómo llevar el mundo a cuestas* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010) p.109.

>TITÁNIDES. BREVE APUNTE SOBRE LA RAÍZ MÍTICA

“Corresponderá, no obstante a poetas y artistas - incluso a filósofos e historiadores del arte - no aplastar jamás al mito en simple obsolescencia y recíprocamente, no olvidar jamás, en las pervivencias del mito refigurado, el simple pathos que acompañó su sobresalto original”¹⁵.

Para articular este discurso de la historia, Warburg se sirve de manera fundamental del valor y el estudio del mundo clásico como eje de la historia humana, la concepción de una historia viva y genealógica, que cristaliza en una antropología de la imagen planteada por el historiador, para indagar y poner en movimiento la memoria humana. Tomar como eje de su constelación de pensamiento la antigüedad clásica, le permite estudiar en profundidad el arte renacentista¹⁶ desde una perspectiva iconológica y antropológica, algo que permite comprender que estas vinculaciones no se encuentran únicamente restringidas a estos períodos históricos, sino que fluctúan hasta los tiempos convulsos que vive el propio historiador alemán.

Como punto de partida de este proyecto el historiador toma como referente a dos figuras míticas de la Antigüedad, Atlas y Mnemosyne, que van a articular la orientación de este estudio visual que se abre desde el padecimiento y la memoria de la cultura occidental. Atlas, el joven titán obligado a soportar el peso de la Tierra y la bóveda celeste, y todos los saberes y males que en ella acontecen, es la alegoría empleada por Warburg para dar cabida a este tropel de imágenes que se balancean de un tiempo a otro albergando el pathos de las civilizaciones. De la misma manera que hace evidente nuestra condición de sujetos históricos, del vínculo estrecho con el pasado palpitante que nos precede, y que a través de la titánide Mnemosyne hace emerger la tensión entre los hilos que conectan las diferentes temporalidades que nos conforman, tratando de que los fantasmas del pasado no queden encerrados en un lugar lejano. “Caracterizar la restitución de la Antigüedad como fruto de una conciencia nueva, horizonte, de los

¹⁵ Ibíd. p.69.

¹⁶ Warburg se centra concretamente en el periodo del Renacimiento italiano, donde queda fascinado por el retorno de las semejanzas antiguas (*Nachleben der Antike*), que será el motivo que atraviese todo el periodo artístico y social renacentista. El historiador lo concibe de manera nietzscheana como una genealogía de la semejanza, que hunde sus raíces para finalmente dar con las interrupciones producidas por un olvido consciente, patente en la temporalidad de la imagen-síntoma (*Dynamogramm* o grafía de la imagen-síntoma, como pulsión y ritmo de la historia).

hechos y de la empatía de la libertad de conciencia en el arte, se queda en teoría descriptiva, como tal insuficiente, de una evolución si quien hace tal caracterización no se atreve a hacer al mismo tiempo el intento de de descender a las profundidades donde los impulsos del espíritu se entretujan con la materia acronológicamente estratificada. Solo allí se descubre dónde se acuñaron los valores expresivos de los estremecimientos paganos...”¹⁷ El Atlas (tanto el titán como el objeto) que Warburg hace aflorar en este proyecto es “un organismo para sustentar, portar o disponer conjuntamente todo el saber en espera que la noción de *Nachleben* designa como potencias de la memoria tanto como potencialidades del deseo, y un saber del sufrimiento que la noción de *Pathosformel* permite observar en el meollo de los gestos, los síntomas, las imágenes”¹⁸ Un espacio donde todos los saberes se conjugan, para aunar las imágenes que dan forma a la cultura, constatando su carácter dinámico que dentro de su plasticidad formal y temporal, resguardan la supervivencias latentes.

Resulta interesante observar como esta raíz mítica del proyecto de Warburg, se transforma en preguntas sobre el presente moderno del historiador. Aunque el Atlas *Mnemosyne* posea una marcada naturaleza crítica, se advierte con cierta claridad la preocupación del autor por los procesos y discursos que vinculan mito, religión y ciencia, a lo largo del desarrollo de la humanidad. Hechos que normalmente se han planteado como estratos herméticos, que designan un proceso “progresivo en la lucha contra su animalidad (de la humanidad) básica hecha del miedo que acarrea toda ampliación del horizonte desconocido de la vida”¹⁷. Al sumergirnos entre las láminas del Atlas, se observa como estos estratos se entrelazan entre ellos, proponiendo una reflexión sobre la pervivencia de aquellas prácticas que servían para conceptualizar el mundo, comprender la naturaleza aterradora y misteriosa, a través del relato y la imaginación (producto de la sensación provocada bajo el firmamento infinito); inquietudes que también pertenecen a los relatos de la ciencia y la razón moderna. A través del rito mágico también se pretende buscar respuestas, soluciones a la incertidumbre abrumadora, algo que vemos acentuado en el interés de Warburg por ritos adivinatorios y oráculos (como el caso de la *hepatóscope* y la aruspicina) como medio de acercamiento al cosmos y de comprensión del mundo. Por lo que no nos resulta extraño contemplar que las primeras láminas del atlas versan sobre esto, como “inicio” de la sed de conocimiento que caracteriza la humanidad, y su conexión intrincada e ineludible con la naturaleza.

¹⁷ A. Warburg. *Atlas Mnemosyne* (Madrid, Akal, 2010) p. 4.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 75.

¹⁹ J.M. Buruca. *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg* (Buenos Aires: Centro Editor de Latinoamérica, 1992), p.10.



[Fig.8.] Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*. Panel B, 1929. Londres, The Warburg Institute. Foto The Warburg Institute.



[Fig.9.] Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*. Panel 1, 1929. Londres, The Warburg Institute. Foto The Warburg Institute.

Disponer las imágenes sobre la mesa de “disección” que es el atlas, es para Warburg una forma de poner en funcionamiento el pensamiento acerca de las relaciones dialécticas entre los *monstras* y *astras* que atraviesan la humanidad. La razón y sus monstruos se desvelan, en una suerte de titanomaquia, y en ese juego quirúrgico de desentrañamiento de la razón, entran en juego los *Caprichos*²⁰ (algo que también se puede observar en los Disparates y Los desastres de la guerra) que desvelan este despliegue dialéctico. Goya, al igual que Warburg, se sirvió de las imágenes para pensar la cultura y los padecimientos humanos, la superstición como un *monstra* acechante, y la razón como un falso *astra* (luminosa a la par que corrupta). En el capricho 43 (poner imagen), el de sobra conocido autorretrato (crítico/autocrítico) del artista, el artista se representa inclinado sobre su mesa (su ámbito de trabajo y de disposición de imágenes) mientras, a su espalda se arremolina el sueño, que se aparece entre memoria y olvido, donde los monstruos de la razón se encuentran acechantes en ese intervalo (es una manera de recordar, por ejemplo, que olvidamos la mayor parte de los monstruos que pueblan nuestros sueños)²¹. Este capricho, es tomado por Didi-Huberman, como imagen paralela a la figura mítica de Atlas, tomada por Warburg para insultar la difícil carga de todos los saberes y olvidos de la humanidad (todo el peso del mundo exterior). En el caso del grabado de Goya, se refleja la carga de la interioridad perturbada (el precio que debe pagar por la lucidez acerca de sus propios monstruos, apunta Didi-Huberman). Un autoconocimiento de los propios monstras que se convierte en algo sumamente interesante, no sólo para comprender los procesos aberrantes del mito y la razón. Sino que sirve para empatizar con la tormentosa geografía personal de Warburg atravesada por sus afecciones psíquicas. Un hecho que no podemos desvincular de su proyecto profesional, que no era más que una prolongación de sus profundas inquietudes personales.

²⁰ Los *Caprichos*, constan de una colección de unos 80 grabados, editados en un primer momento en 1799. En ellos Francisco de Goya, desarrolla un proyecto de crítica cáustica a la sociedad de su época, acentuada por la mordida y la “impureza” de la técnica del grabado.

²¹ Al igual que en *La dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer, ahondan en profundidad en la idea de: “el mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en la mitología” *Ibíd*, 15. Haciendo evidente la relación entre mito y razón, la renuncia de sentido en el proyecto Ilustrado, y el cariz disoluto que propicia en el entramado moderno.



[Fig.10.] Francisco de Goya, Capricho nº 43, 1798 Aguafuerte y agua tinta. Madrid, Museo Nacional del Prado.



[Fig.11.] Anónimo, Atlas Farnesio, s.II a.C. Reproducción en marmol. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

“No se lee un atlas como se lee una novela, un libro de historia o un argumento filosófico, desde la primera a la última página. Además, un atlas suele comenzar de manera arbitraria o problemática, de modo muy diferente al comienzo de una historia o la premisa de un argumento; en cuanto a su final, suele aplazarse hasta que se presenta una nueva región, una nueva zona del saber que explorar, de suerte que un atlas casi nunca posee una forma que quepa dar por definitiva²².

Este estudio visual de Warburg está conformado por más de un millar de imágenes de una heterogeneidad abrumadora (en su mayoría reproducciones fotográficas en blanco y negro de obras de arte, documentos y restos históricos de diferente índole, realizadas por el propio Warburg junto a su compañera Gertrud Bing), dispuestas en 63 paneles negros²³, generando conexiones entre sí a través de una concepción innovadora y no lineal del estudio de las imágenes, que implicaba una amalgama interdisciplinaria poco habitual en la época, creando una suerte de trabajo colaborativo que involucra a todas las Humanidades. Warburg gestó el proyecto en su biblioteca de Hamburgo, donde organizó los paneles con la intención de realizar una publicación (el Atlas al que a día de hoy podemos acceder). El historiador configuró todo esto con la finalidad de indagar en el trauma y la memoria que atraviesa la cultura occidental hasta su presente. Los primeros paneles conforman un preámbulo introductorio para comenzar a indagar en el propio Atlas. Estos muestran las intrincadas conexiones entre lo humano y la naturaleza, más concretamente con las representaciones astrales, y también del entramado intercultural que nos conforma como humanidad. Concretamente encontramos en estos paneles una muestra tanto de mapas elaborados por el propio autor (“mapas de ruta” de intercambio cultural), representaciones de la bóveda celeste con sus constelaciones, diagramas, genealogías...

²² Didi-Huberman, *Atlas o cómo llevar el mundo auestas*, op. cit, p.109.

²¹ “El método de colgar fotografías en un panel representaba una manera fácil de ordenar el material y reordenarlo en nuevas combinaciones, tal como Warburg solía hacer para reordenar sus fichas y sus libros siempre que otro tema cobraba predominio en su mente”. Ernst Gombrich *Aby Warburg: una biografía intelectual*. op, cit, p. 223.

Esta manera de trabajar supuso una gran ruptura frente a las corrientes hegemónicas academicistas del estudio del arte (incluso de otras disciplinas vinculadas a las humanidades y las ciencias), que tomaban como objeto de estudio únicamente aquello arropado por los ámbitos institucionales como el museo en el caso de la Historia del Arte y la Historia, y que no concebían posibilidades más heterodoxas para ahondar en los procesos artísticos²⁴.

Las representaciones canónicas de la belleza, el orden y la estabilidad recogidas en el estudio de la estética hasta entonces, quedan atrás para abrir paso a nuevas formas de estudio del arte que contemplan el gran abanico representativo de las afecciones humanas (partiendo desde un interés de la psicología de la imagen, para comprender su trasfondo cultural y antropológico). Para Warburg, la ruptura con el canon estético es fundamental, dejando patente así la necesidad de la representación y el estudio de la fealdad²⁵, el rechazo, el dolor, el deseo desmedido, la contorsión de los cuerpos... que conforman los padecimientos humanos, ya exaltados en las tragedias clásicas, y que dan lugar a lo que el historiador denominó como imagen-pathos.

“Warburg encontró difícil escribir; Prefería mover las imágenes para expresar ideas”. El historiador concibe las imágenes como elementos dinámicos que no pueden ser anclados en un espacio temporal hermético, sino que se producen diálogos infinitos entre ellas, generando esquemas móviles, que han de ser captados en su sutileza, y qué están en continua constricción.

“Warburg encontró difícil escribir; Prefería mover las imágenes para expresar ideas”²⁶. El historiador concibe las imágenes como elementos dinámicos que no pueden ser anclados en un espacio temporal hermético, sino que se producen diálogos infinitos entre ellas, generando esquemas móviles, que han de ser captados en su sutileza, y qué están en continua constricción.

²⁴ Quizás por ello, Warburg nunca llegó a encontrar su sitio en el ámbito académico, comenzando una biblioteca independiente en 1909 y un Instituto de investigación en 1926 (que a día de hoy siguen en activo), y que sirvieron de soporte para este proyecto que ocupó los últimos años de su vida y que finalmente quedó inconcluso.

²⁵ “Warburg fustigaba en su diario íntimo a la historia del arte para -personas cultivadas-, a la historia del arte -estetizante- de los que se contentan con evaluar las obras figurativas en términos de belleza; y apelaba a una *Kunstwissenschaft*, una -ciencia del arte- específica, escribiendo que sin ella sería un día tan vano hablar de las imágenes como para un lego en medicina disertar sobre una sintomatología”. George Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid, Abada Editores, 2009). p. 31.

²⁶ Martha Schwendener, “This Atlas of Art and Memory Is a Wonder of the Modern World” *New York Times* (2020) <https://www.nytimes.com/2020/05/14/arts/design/aby-warburg-memory-atlas.html>

El atlas pasa a ser “un objeto dúplice, peligroso, cuando no explosivo, aunque inagotablemente generoso. El atlas constituye una forma visual del saber, una forma sabia del ver”²⁷. Esto implica al atlas como una herramienta que da pie a formas visuales del saber, y una forma sabia de ver, como expresa Didi Huberman Este proceso implica una desestabilización de los cánones comprendidos en el paradigma estético de la forma visual, y por otro lado del “paradigma epistémico del saber”²⁸. El atlas es una atmósfera que huye tanto de la pureza epistémica como de la pureza estética, para adentrarse en la diversidad caótica, en lo sensible, la contingencia de las imágenes, la hibridación que supone el montaje...al fin y al cabo un conocimiento expuesto al peligro de lo sensible y a una estética expuesta al peligro de la disparidad. Todo se gesta fuera del marco predeterminado de las formas de conocimiento tradicional y de los criterios estandarizados de la estética, poniendo de manifiesto la incapacidad de establecer certezas (propias de los procesos científicas y de la pureza del conocimiento integral). Una herramienta que toma como motor y eje de su movimiento la imaginación ²⁹ desatada y, que proporciona la posibilidad de hacer aflorar “las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías”³⁰.

Para desplegar su investigación desde la Antigüedad, Warburg se sirve en gran medida del pensamiento nietzscheano para realizar este acercamiento (tendiendo en cuenta como obras de cabecera El nacimiento de la tragedia, La genealogía de la moral y la Gaya ciencia). De esta manera ahonda en un análisis de la tragedia de la cultura, el padecimiento y la intensidad (desde una perspectiva estética), “las supervivencias del paganismo, las fracturas en la historia, las inactualidades fecundas o los contratiempos decisivos, la plasticidad del devenir”³¹... Y siempre es el arte el que encuentra en el ojo de este huracán donde la pervivencia de lo dionisiaco y las supervivencias se arremolinan. Este latir será percibido por el historiador gracias al estudio de las imágenes, que dentro de su plasticidad formal y temporal, guardan en ellas la supervivencia de la cultura.

²⁷ George Didi-Huberman, op. cit, p. 14.

²⁸ Con esto Didi-Huberman hace referencia a la desvinculación que supone este modelo alternativo al modelo epistémico canónico de herencia platónica, fundado en la preeminencia de la Idea; un continente purificado de toda experiencia sensible (purificado de la imagen, considerada como fruto de la manipulación de la apariencia por los artistas).

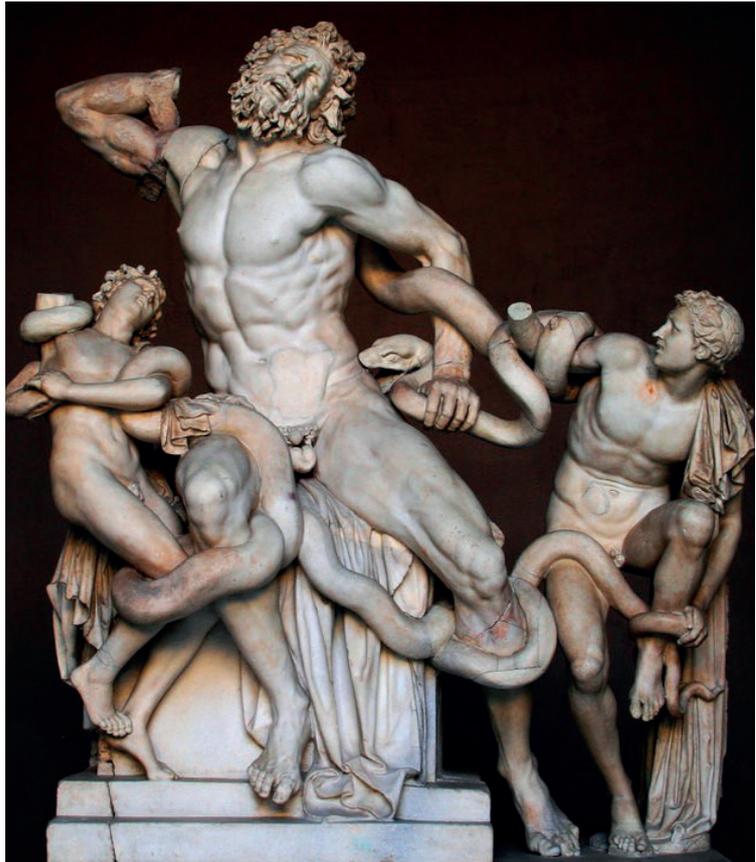
²⁹ Didi-Huberman recurre como referentes, para hacer alusión al término de imaginación, al pensamiento de Walter Benjamin, Baudelaire y Goethe, para dar a entender que “la imaginación nada tiene que ver con una fantasía personal o gratuita. La imaginación nos otorga un conocimiento travesero, por su potencia intrínseca de montaje, consistente en descubrir - precisamente allí donde rechaza los vínculos suscitados por las semejanzas obvias- vínculos que la observación directa es incapaz de discernir”. *Ibíd*, p. 16.

³⁰ Didi Huberman haciendo uso de la noción de imaginación propuesta por Baudelaire.

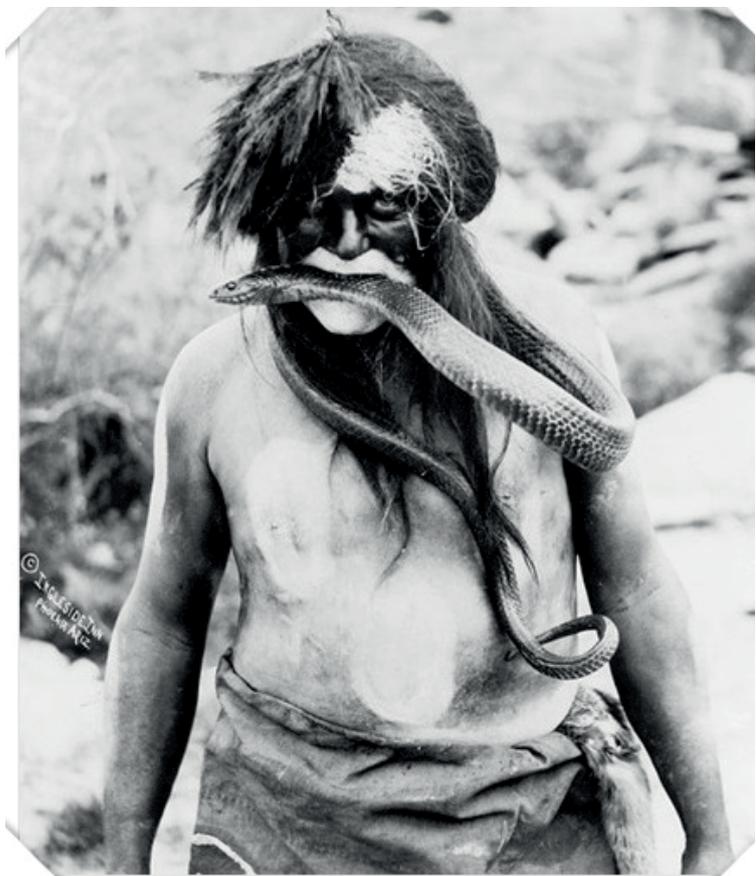
³¹ *Ibíd*, p. 77.

El análisis realizado por Warburg no se limita al estudio de la cultura antigua grecolatina, sino que deslocaliza su investigación, desplazándola a diferentes puntos geográficos y civilizaciones (como el estudio de la astronomía árabe ó su interés por los ritos de las comunidades indígenas norteamericanas³², rituales samurais...) Lo que hace de su proyecto un reducto para una comprensión amplia antropológica, cultural y de las propias representaciones artísticas (no solo blanca y eurocéntrica). Que traza similitudes entre civilizaciones dispares y aparentemente lejanas tanto en el ámbito "conceptual" como estético (entendidas de esta manera de forma tradicional y conservadora)

³² Una de las grandes experiencias vividas por Warburg, consistió en realizar un viaje para convivir con las comunidades indígenas norteamericanas Hopi y Pueblo, que le permitió estudiar su mitología, sus representaciones visuales y sus ritos mágicos. Se centró sobre todo en la simbología mítica recurrente de animales como la serpiente, utilizada también en rituales adivinatorios. Esto fue recogido por el historiador en la ponencia El ritual de la serpiente - Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer en 1923, que gestó durante una de sus estancias en el centro psiquiátrico de Kreuzlingen.



[Fig.12.] Anónimo romano a partir del original griego del siglo III a.C., *Laocönte y sus hijos*. Mármol. Roma, Museos Vaticanos. Foto The Warburg Institute



[Fig.13.] Anónimo. *Indio hopi durante el ritual de la serpiente*, 1924. Foto The Warburg Institute

03.Estado actual

>WARBURG EN EL SIGLO XXI

Quizás contemplar la vigencia de un proyecto realizado hace casi un siglo atrás, pueda resultar una empresa compleja. No obstante, se puede percibir como el Atlas ha logrado materializar modos de pensamiento alternativos al academicista y positivista, dando pie a una amalgama de procesos que desencadenaron un gran impacto en las prácticas artísticas de finales del s. XX y del s. XXI, abriendo paso a formas de conocimiento poco ortodoxas e intuitivas basadas en montajes y remontajes que invitan a pensar la historia, el arte y las imágenes de una manera mucho más amplia. A finales del siglo pasado, los estudios sobre Warburg realizados a principios de siglo donde se situaban los planteamientos del historiador como un proyecto desfasado propio del s.XIX, sin mucho valor aparente para pensar el arte en del siglo XX, fueron perdiendo vigencia por su carácter conservadurista y positivista, incrustado en las herméticas estructuras de la Historia del Arte institucional de la época. Por ello se retoma la obra de Warburg desde una perspectiva totalmente renovada, desde la que se tiene en consideración las capacidades inagotables propuestas en ella, lejos de haber alcanzado su obsolescencia. Así, se comienza a observar la figura del historiador desde un prisma interseccional, que lo desplaza de la disciplina de la Historia del Arte, situándose en otros muchos contextos disciplinares, como la antropología, la psicología, la filosofía, la historia de la ciencia... La disolución de las barreras disciplinares resulta un hecho especialmente interesante, que incluso acaba incluyendo el trabajo de Warburg dentro de la propia práctica artística. Como ejemplo de ello puede mencionarse la exposición *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art* llevada a cabo en el Contemporary Art Center de Nueva York, organizada por Ingrid Schaffner y Matthias Winzen en 1999; que incluyó reproducciones de láminas del atlas Mnemosyne expuestas como una pieza de arte más dentro la exposición. Estas funcionaban como hilo conductor entre las diversas obras expuestas que ahondaban en la problemática del archivo, el objeto encontrado, el montaje... que acababan por tomar configuraciones similares al atlas warburgiano.

También es interesante ver cómo se introduce el pensamiento del historiador en las prácticas historiográficas que se gestan a principios de este siglo, como son las corrientes dentro de la historia del arte que contemplan perspectivas poscoloniales y de género. Es destacable el proyecto de Griselda Pollock, *Encuentros en el museo feminista virtual*, desarrollado durante el año 2010. En él la historiadora toma como eje de su método de estudio de las imágenes los postulados de Warburg, retomados en función

de generar un discurso feminista del arte. Organizar un proyecto con estas consignas supone para la historiadora; “articular sus temas por medio de una práctica dialéctica y autosituada de leer imágenes que conecten expresiones conscientes (artistas trabajando en un tiempo y un lugar con materiales y condiciones históricamente específicos) y condiciones inconscientes (estructurales, persistentes, formativas, no-lineales e incluso atemporales, vinculadas con otro espacio y tiempo del inconsciente)”³³. Herramientas que otorgan las posibilidades de proyecto warburgiano, para generar una iconología del intervalo³⁴ de declinación feminista. La propuesta de abrir nuevas relecturas de las imágenes, implica una cesura, que otorga espacios de pensamiento que hacen posible que las perspectivas feministas reconfiguren los discursos sobre las imágenes creando un espacio de relecturas constantes y situadas³⁵. Un lugar donde ya no solo se tienen en cuenta aspectos formales, sino afectivos, culturales y temporales, con el fin de identificar elementos recurrentes y arquetipos del androcentrismo característico de las representaciones artísticas (como de la reificación y la representación repetitiva de los cuerpos desnudos femeninos, etc.). Este tipo de aproximación da lugar a lecturas críticas para disolver el discurso hegemónico, y proponer visiones poliédricas y políticas, a través de las historiografías y filosofías feministas.

Pero es sin duda, Didi-Huberman uno de los pensadores más destacados actualmente por su labor de puesta en valor de las investigaciones de Warburg, dialogando con ellas desde el presente, y siendo capaz de ponerlas en el centro de los fenómenos culturales y artísticos que nos acontecen. “Atlas o cómo llevar el mundo a cuestas” la exposición desarrollada en 2010 y, comisariada por el filósofo francés, es una muestra de ello. Se trata de una forma poliédrica y contemporánea de conocer las preocupaciones recogidas en el monstruoso proyecto de Warburg. La exposición es todo un homenaje al Atlas Mnemosyne, donde el pensador se toma la libertad de experimentar con las fórmulas planteadas en el atlas warburgiano. En ella se traza una red de conexiones

³³ Griselda Pollock, Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y archivo (Madrid, Ediciones Cátedra, 2010), p. 76.

³⁴ Pollock se sirve de la interpretación de Agamben para situar la iconología del intervalo: “Warburg estaba tratando de rastrear la esfera intermedia entre la conciencia y la identificación primitiva. Esta esfera es una especie de intervalo (Zwischenraum), en el centro de lo humano”. *Ibíd*, 73

³⁵ La historiadora del arte hace mención aquí al pensamiento de Julia Kristeva; “plantea el pensamiento como un opuesto al término comprometido de Razón ofreciendo cierto espacio para la disidencia seria que trata de evitar el autoengaño. Invoco al análisis cultural para indicar una práctica entre la historia y la teoría que funciona con y en contra de los acuerdos de las viejas formaciones disciplinares, es un trabajo sobre y con prácticas culturales, que busca inventar nuevas formas de leer el arte y las prácticas ampliadas con las que procede e interaccional”. *Ibíd*

infinitas con el pensamiento del historiador alemán, que se recoge con minuciosidad en el catálogo de la exposición. Teniendo en cuenta las investigaciones posteriores de Didi-Huberman, cabe destacar también su comisariado en la exposición *Soulèvements*³⁶, donde plantea como punto de partida la búsqueda de una “antropología política de los gestos insurrectos”. Para ello indaga, desde una perspectiva claramente warburgiana del estudio de las imágenes, en las imágenes generadas en revueltas de diversa índole, percatándose en el proceso de que uno de los elementos formales más reiterados eran los vinculados con la elevación tanto de los cuerpos y objetos, como de la mirada representada en planos fotográficos que se alzan (como el contrapicado), y las sensaciones de movimiento ascendente que en este tipo de acciones suelen reincidir de manera continuada, convertidas en “imágenes poéticas precursoras del discurso político”. Una manera de observar y pensar las imágenes desde el presente mediante el prisma que otorga el atlas Mnemosyne, que le permite al filósofo/comisario reunir estas imágenes (de diferentes estratos temporales), en conexión con piezas de arte que aparentemente no guardan una relación directa. La exposición cuenta con el aliciente complejo, de la circulación abundante de imágenes, generadas en la actualidad, por medio de las redes sociales y la nebulosa de internet, donde se gestan en estos momentos la mayoría de procesos de llamadas a la revolución, de salida a las calles, y de acciones coordinadas de descontento e insumisión, que no paran de burbujear en las redes. En las imágenes de la exposición, sin embargo, Didi-Huberman es capaz de desvelar y presentar conexiones secretas entre ellas, que nos hacen reflexionar (más que nunca en el presente) desplazándonos de un lugar a otro, de una forma a otra, de un tiempo a otro

³⁶Traducida en castellano como *Insurrecciones*, se desarrolla en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en el año 2017 y en París en el Jeu de Paume en 2016. Para saber más al respecto consultar: <https://www.rtve.es/television/20170412/insurrecciones/1522025.shtml>

> Algunas obras escogidas por Didi-Huberman para *Soulèvements*



[Fig.14.] Dennis Adams, *Patriot*, serie Airborne, 2002, CNAP



[Fig.15.] Maria Kourkouta, *Remontages*, 2016, fotograma del video, producción Jeu de Paume



[Fig.16.] Tina Modotti, *Mujer con banderas*. 1928 Gelatin Silver Print. México, Galería Enrique Guerrero



[Fig.17.] Jack Goldstein, *Vaso de leche*, Fotogramas. 1927

En estos momentos siguen emergiendo nuevos análisis sobre el atlas warburgiano. Las investigaciones más recientes se encuentran recogidas en la exposición *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne; The Original*³⁷, de la mano de Roberto Ohrt y Axel Heil, en colaboración con el Instituto Warburg de Londres, y amparado por la Haus der Kulturen der Welt. En ella se busca recoger las láminas y documentos originales asociados a la investigación de Warburg con respecto al atlas Mnemosyne, que serán mostrados al público por primera vez desde su historia. El HKW aprovecha esta ocasión para realizar una exposición complementaria denominada *Between Cosmos and Pathos*, contemplada para indagar en las imágenes que sirvieron al historiador para componer su atlas. Estas exposiciones buscan crear diálogos actuales tanto a nivel académico/institucional, como con el público general, que permitan comprender desde diferentes ángulos la capacidad del atlas como “instrumento de cognición”, articulado en un “entorno dominado por los medios visuales”.

³⁷ La exposición, y la correspondiente publicación de su catálogo, han sido organizados para inaugurarse en Marzo de 2020, y por ello se ha aplazado por la situación de pandemia en la que se ha gestado su presentación. Es por ello que no disponemos de demasiada información aún al respecto. Para saber más consultar: https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php

04. Dicción y posicionamiento

RECOMPONER EL TROCEAMIENTO DEL MUNDO

Los problemas derivados de la construcción de la Historia se hacen evidentes entre las páginas del Atlas Mnemosyne. Proyecto en el que Warburg parece preguntarse por la posibilidad de encontrar vías transitables para recomponer múltiples relatos del pasado, que puedan atender a una gran variedad de realidades y representaciones, que se encuentran en tensión y diálogo continuo. Relatos plagados de reencuentros y retornos infinitos, que sólo son capaces de percibirse de manera minuciosa entre los escombros y fragmentos del pasado, al igual que haría un arqueólogo cuidadoso al tratar de recomponer los pedazos descasados de una cerámica devastada por la erosión del tiempo. Sin duda Warburg no fue capaz de conformarse con las estructuras predispuestas en los grandes relatos propios de la tradición occidental, con el fin de configurar una Historia Universal «de acuerdo con un principio según el cual los acontecimientos históricos se unifica en su sucesión y se dirigen hacia un significado fundamental»³⁸. Donde el historiador siente en peligro a la memoria, acechada por la cronología escatológica, que solo es capaz de atender a su propio telos, como expone Löwith: “La significación del pensamiento escatológico en la conciencia histórica de Occidente es que conquista el curso del tiempo histórico que se gasta y devora sus propias creaciones, a menos que se encuentre delimitado por un objetivo final”⁴⁰. Esta preocupación por la construcción de la historia y por la memoria amenazada, será un peso compartido con otros pensadores coetáneos como Walter Benjamin⁴¹, y que ya se encuentra en un primer momento en el pensamiento crítico de Nietzsche, cristalizando posteriormente en las teorías posmodernas, que someten a crítica las estructuras positivistas, haciendo evidente la decadencia de la fé en el progreso, que utiliza como combustible de su marcha frenética la tecnociencia. Una crítica que concluye en el fin de los metarrelatos, como argumentaba

³⁸ K. Löwith, *El sentido de la historia* (Madrid, Aguilar, 1956), p. 7.

³⁹ La significación de esta visión de un fin último, como finis y telos, es que suministra un esquema de orden y significación progresivas, un esquema que ha sido capaz de superar el miedo de los antiguos a la fatalidad y a la fortuna. No solamente delimita este eschaton el proceso de la Historia como un fin; también lo articula y lo provee de un objetivo final”. *Ibíd.* p. 26.

⁴⁰ *Ibíd.* p. 8.

⁴¹ “El giro copernicano en la visión de la historia es este: se tomó por punto fijo “lo que ha sido”, se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta”. Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Akal, 2005), p. 394.

Liotard en *La condición posmoderna*⁴². Esto desemboca en debates multidireccionales, no solo sobre la construcción hegemónica de la historia, sino sobre la memoria que ha sido violentada en dicho proceso. Generando “pulsiones de archivo”, de colección, y de puesta en valor de los relatos marginales escondidos en los vestigios materiales descartados.

> HISTORIA PRECARIA, MONTAJE Y LA HETEROTOPÍA DEL ARCHIVO

“Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro. [...] Sólo tiene derecho a encender en el pasado la chispa de la esperanza aquel historiador traspasado por la idea de que ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer⁴³.”

Enfrentarse al particular atlas de Warburg, supone exponerse al troceamiento del mundo a través de sus imágenes heterogéneas. Esto muestra síntomas, a simple vista, de la concepción fragmentaria de la temporalidad que posee el historiador y las posibilidades que vislumbra para recomponer la historia a partir de esos fragmentos que es capaz de ir recopilando y ensamblando. Por tanto, no nos encontramos ante una historia cerrada a la que se accede libremente, sino que se trata de una historia precaria, que se conjuga a base de relatos desperdigados y marginales en la mayoría de los casos, que deben ser recopilados y excavados con esmero. Y esto es así, dado que la memoria que provee los elementos para su recomposición, ya no está concentrada bajo la custodia en los poderes fácticos e institucionales (de los vencedores, hablando en palabras de Benjamin)⁴⁴. Algo que también apuntó Warburg, al investigar como en el comienzo del auge del cristianismo pasaron a fagocitarse las representaciones paganas, en un proceso cristianizante, para “manipular” el relato del patrimonio clásico, en favor de un

⁴³ Walter Benjamin. “Tesis de filosofía de la historia” *Angelus Novus*.(Granada, Comares, 2012). p. 39.

⁴⁴ “Quien quiera haya conducido la victoria hasta el día de hoy, participa en el cortejo triunfal en el cual los dominadores de hoy pasan sobre aquellos que hoy yacen en tierra. La presa, como ha sido siempre costumbre, es arrastrada en el triunfo”. *Ibíd* 40.

nuevo orden religioso⁴⁵. Por ello se hacen imprescindibles las prácticas deslocalizadas, parpadeantes en un entramado cartográfico que recorre geografías y culturas dispares, que se proponen desde el Atlas. Un desplazamiento que permite abarcar realidades diversas, cotejarlas, trazar vínculos antes inimaginados, eliminando las lecturas unívocas y sesgadas, tanto artísticas como culturales. “Así la afinidad electiva sería, antes de nada, amar al desemejante y querer conocerlo por medio de constelaciones, montajes o atlas”⁴⁶. Pero, ¿cómo enfrentarse ante la precariedad de una historia fragmentada, abierta a configuraciones heterogéneas de lecturas infinitas, sin llegar a agotar sus posibilidades? Construir el muestrario del caos histórico moderno, supone partir de sus residuos, incluso sus detritus. Warburg opta por las imágenes (reunidas y conectadas) como su materia prima, sus pedazos desperdigados de mundo, para poder releerlo de nuevo, en un espacio de pensamiento (Denkraum⁴⁷) en movimiento. El pensador de la historia debe asumir el papel de recolector, del *trapero* que proponía Benjamin en su revisión del historiador materialista; o si se quiere del *bricoleur*⁴⁸ de la antropología de Strauss, (que encajan con la idea del arqueólogo warburgiano). Todo ello con la intención de archivar los restos como testimonio material olvidado (no con una búsqueda de inventariar, sino con una intención de usarlos para componer relatos marginales). Este espacio de pensamiento no es otro que el lienzo que otorga el atlas, la mesa de trabajo donde desplegar los pedazos inconexos; en este caso las imágenes que se desplazan y se reúnen mediante montajes siempre abiertos a nuevas configuraciones. “Una mesa de montaje” que según Didi-Huberman articula configuraciones heurísticas cuasi adivinadas. Con ello hace referencia a la capacidad para entrever la incidencia del tiempo en el mundo visible, por medio de la práctica arqueológica del montaje.

Una forma de acercarnos al atlas en su condición de archivo dinámico, es mediante su atmósfera heterotópica. Tomando como punto de partida la noción foucaultiana de heterotopía⁴⁹, Didi-Huberman encuentra una manera acertada de denominar

⁴⁶ G. Didi-Huberman. Op, cit, p.110.

⁴⁷ “Aby llamaba el Denkraum, el espacio para el pensamiento al que los inventos de la civilización moderna ponían paradójicamente en serio riesgo de extinción, pues la electricidad, el telégrafo y el avión terminarían por abolir toda distancia posible entre el pensamiento que imagina y los objetos lejanos”. J.M Buruca. Op, cit. p.12.

⁴⁷ “Esa experimentación práctica donde el bricolaje de ciertos dispositivos - principalmente dispositivos visuales como la estatuilla polinesia ó el Hombre zodiacal del Renacimiento - crea el vínculo necesario entre el cuerpo y el pensamiento, los gestos técnicos y las categorías inteligibles, los relatos míticos y el conocimiento científico”. G. Didi-Huberman. *Atlas o cómo llevar el mundo a cuestas* Op, cit. p. 40.

⁴⁸ Concepto planteado por Foucault en su conferencia Des espaces autres, en el Cercle des études architecturales en 1967

la constelación caótica generada en el atlas, un espacio otro que alberga posibilidades aberrantes, y por lo tanto imposibles de comprimir en los lugares con convenciones tradicionales y que se dan únicamente en espacios excepcionales. Las heterotopías desde la lectura de Didi-Huberman son “espacios de crisis y desvío, ordenamientos concretos de lugares incompatibles y tiempos heterogéneos, dispositivos socialmente aislados pero fácilmente penetrables y, por último. máquinas concretas de imaginación que crean un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todo el espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior está compartimentada la vida humana”⁵⁰.

El proyecto de arqueología de las imágenes de Warburg, se sostiene en gran medida gracias al archivo, a la existencia de un gran cúmulo de vestigios materiales conservados, de *artefactos de significado*⁵¹; a la memoria encerrada que trata de sobrevivir en un intento de vencer al olvido y la agresividad del paso del tiempo. Pero el archivo warburgiano se encuentra en mayor consonancia con la idea de heterotopía foucaultiana, que con la idea preconcebida que podamos poseer sobre el archivo institucionalizado. “[...] especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables”. En el atlas observamos que Warburg, lejos de entender el archivo como una eternidad glorificada y polvorienta/olvidada, lo concibe como una fuente esencial y dinámica para pensar el arte y las formas de proceder de los artistas en consonancia con esta memoria acumulada, a su vez dispersa y frágil. “[...] el archivo de Warburg es dionisiaco en la medida en que está relacionado con el deseo, con una pulsión, con un mal”⁵².

Para el historiador el archivo generado con el atlas opera como un “dispositivo de almacenamiento de una memoria cultural”⁵³, que permite construir y pensar la historia desde la práctica del montaje y remontaje, teniendo como eje el estudio de las imágenes, que sin duda son tomadas por el pensador como un reflejo irrebasable de la complejidad del

⁵⁰ Ibíd 52

⁵¹ “El idealismo está en creer que pudieran existir relaciones humanas, lazos sociales, sin la mediación de un entorno de artefactos que no son simples instrumentos en esa relación, sino, por el contrario, depósitos de significados sin los que las relaciones se hacen ininteligibles”. F, Broncano, *Espacios de intimidad y cultura material* (Madrid, Ediciones Cátedra, 2020).p. 88.

⁵² Expone Manuel J. Borja Villed, en el texto introductorio al catálogo de Didi Huberman, Atlas o cómo llevar el mundo a cuestas. Haciendo referencia, en gran medida, a la influencia que recibe Warburg de la filosofía nietzscheana, y por otro lado haciendo mención a la reflexión de Derrida sobre la noción de archivo, en *Mal de archivo, una impresión freudiana*.

⁵³ A.M, Guasch “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar” *Materia* (2005) 157-183

desarrollo cultural humano, una remembranza que pone de manifiesto los engranajes de la memoria y sus modos de materialización. El archivo por tanto se vuelve el universo en el que el historiador se sumerge para dar lugar a lo que concibió como una arqueología de las imágenes, donde poder ahondar y destapar su devenir temporal y antropológico, a la par que anacrónico de retorno y migración. El archivo sin duda pasa a ser un espacio caótico (dionisiaco), donde convive una mixtura de imágenes de orígenes, técnicas y tiempos muy disonantes, pero en cuyas diferencias aparentes el historiador es capaz de trazar conexiones inagotables⁵⁴, que pasan por el arte, la ciencia, la etnografía, la magia, la publicidad⁵⁵, así como la violencia que se despliega en la historia humana. Un claro desafío al uso institucionalizado del archivo y de las prácticas historiográficas lineales, *formalistas, estilísticas e iconográficas*.

La preocupación por la materialización de la memoria en los espacios heterotópicos del archivo, la colección... se vislumbra no solo en el pensamiento de Warburg, sino en algunos de sus coetáneos como Benjamin y Agust Sander [Fig.18; Fig.19.], así como Duchamp con su *La Boîte en valise* y, posteriormente, el *Museo Imaginario* de André Malraux [Fig.20; Fig.21.]. Que de manera simultánea pensaron en ello como problema cultural, antropológico, histórico y filosófico, utilizando métodos y resultados diferentes, pero dialogantes entre sí (la fotografía, los fragmentos, colecciones y bibliotecas,...). Despierta curiosidad y desconcierta cómo a finales del siglo pasado esta preocupación por el archivo aflora con gran vehemencia, tanto en ámbitos filosóficos (como es el caso de Derrida en su obra *Mal de archivo*. Una impresión freudiana, como artísticos, que empiezan a engendrar preguntas sobre la noción moderna de archivo, como indica Foucault: "la idea de acumular todo, la idea de constituir una especie de archivo general, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté fuera del tiempo, e inaccesible a su mordida, el proyecto de organizar así una suerte de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inamovible... todo esto pertenece a nuestra modernidad"⁵⁶.

⁵⁴ "Warburg seleccionó, ordenó y clasificó partes de la historia de la humanidad configurando combinaciones que le impulsaron a reconstruir otras de un modo infinito" E.Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual* (Madrid: Alianza, 1992)

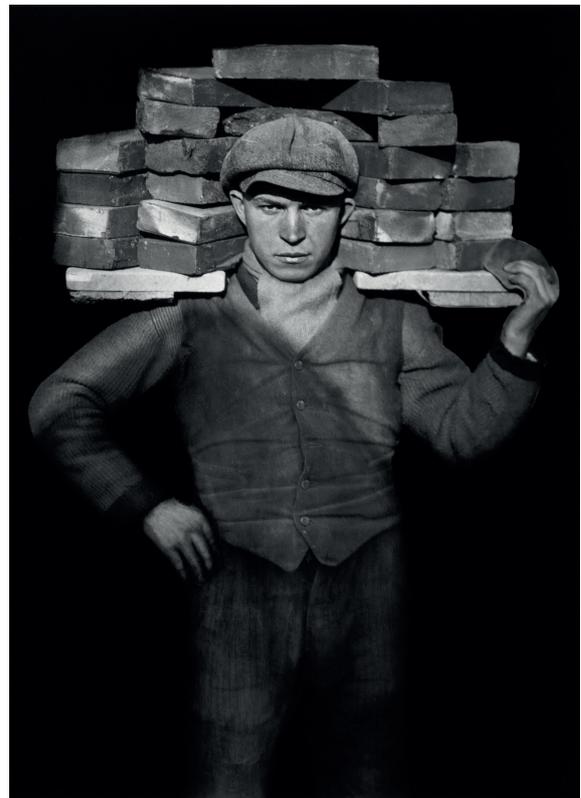
⁵⁵ "Allí codo con codo aparecían relieves de la antigüedad tardía, manuscritos seculares, frescos monumentales, sellos de correos, hojas impresas, fotografías recortadas de revistas y pinturas de los viejos maestros. Resulta claro, aunque solo después de una segunda observación, que esta selección falta de ortodoxia es el producto del extraordinario dominio de un amplio campo". A.M, Guasch "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar" N°. 5 *Materia* (2005):p.163.

⁵⁶ M, Foucault. *Des espaces autres* (Architecture, Mouvement, Continuité, 1967).p. 5. Traducción de Pablo Blistein y Tadeo Lima



> Una muestra de algunas fotografías que componen el particular atlas de August Sander, que trata de recopilar todas las realidades acontecidas en Alemania a principios del siglo XX, mediante diversos retratos.

[Fig.18.] August Sander, *Secretaria de la West German Radio en Colonia*. Serie fotográfica *Gente del siglo XX*. 1931, Colonia, August Sander Archiv.



[Fig.19.] August Sander, *El ladrillero*. Serie fotográfica *Gente del siglo XX*. 1931, Colonia, August Sander Archiv.

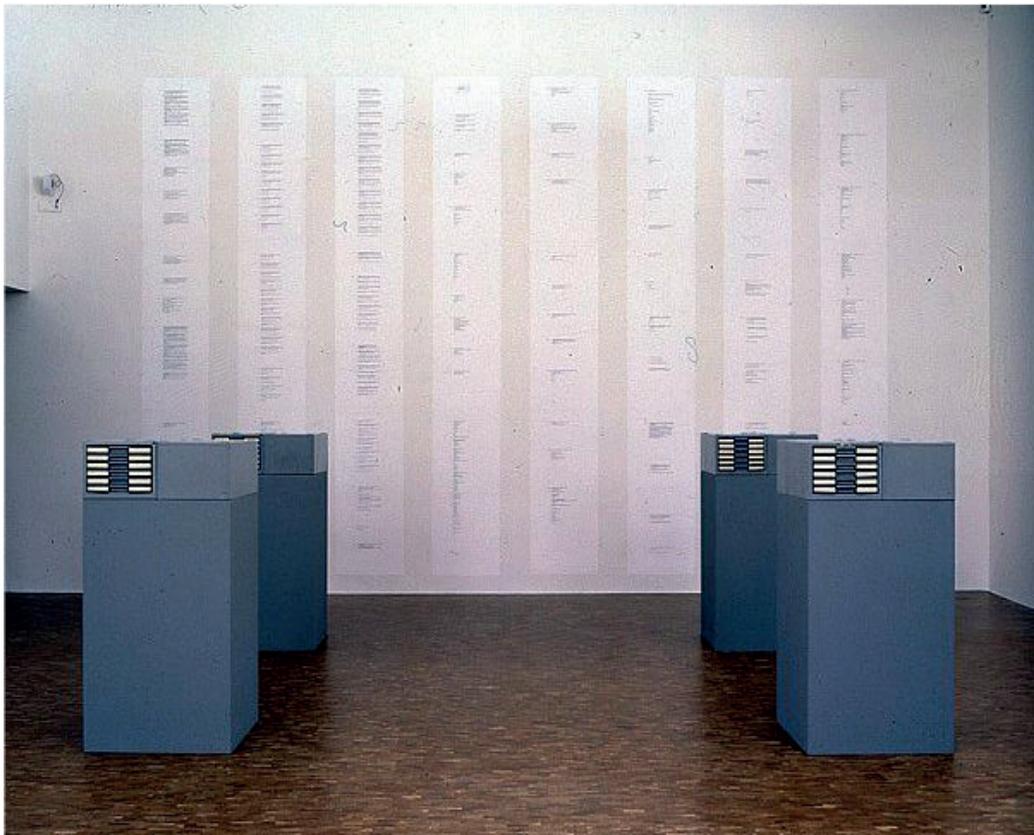


[Fig.20.] André Malraux, fotografiado en su *Museo Imaginario*. 1950



[Fig.21.] Dennis Adams. *Los zapatos de Malraux*, 2012. Vídeo. Galería Moisés Pérez de Albéniz. Exposición *Lección de Arte*

Es sorprendente observar la gran producción artística que se genera en torno a la construcción del pasado y el comportamiento de la memoria (materializada en los vestigios materiales y culturales). Unas obras que, además, exploran la propia obra de arte como “archivo” y testimonio, y como propio espacio heterotópico de denuncia hacia la memoria institucionalizada. Destacan las obras de artistas como el colectivo Art and Language, Hanne Darboven, Hilla y Bernd Becher y Christian Boltanski.



[Fig.22.] Art & Language. *Index 01*. 1972. Instalación. Documenta 5 de Kassel

> En esta instalación, el colectivo de arte conceptual, clasifica y ordena de manera meticulosa, en archivos, documentos relacionados con sus planteamientos teóricos. La instalación es fría y propia de un ámbito institucional, una puesta en escena que nos hace reflexionar sobre los engranajes de las instituciones culturales y su extremado carácter burocrático.

Un análisis extenso de la elitización de la construcción del relato histórico, la reclusión cultural en el ámbito institucional, reduciendo la memoria a objetos, hechos e imágenes escogidas de manera predeterminada, producto de un relato sesgado (antropocéntrico, eurocéntrico, androcéntrico, colonial...), incluso creado de manera ficticia. Las siguientes obras se muestran especialmente interesantes por su carácter crítico frente al ámbito institucional que posee el poder de manejar y construir a su antojo los relatos históricos sintetizados en lo denominado como patrimonio cultural. En el caso de Broodthaers realiza esta crítica mediante la simulación de un museo ficticio que da lugar a una colección de objetos que fingen pertenecer a un pasado inexistente, construido de manera artificial [Fig.23.]. Un ejemplo más reciente de estos procesos críticos desde el ámbito del arte es el caso de Joan Fontcuberta (Sputnik 1997) [Fig.24.], que presenta de manera “realista” e incluso en ocasiones cómica un hecho histórico que ha sido completamente inventado por el propio artista, mostrando su obra como si esta fuese un suceso real y no impostado, jugando con las finas líneas que separan ficción de realidad, además de analizar la capacidad crítica del espectador, a la par que denuncia la manipulación de la información mediante las imágenes en los medios e incluso desde los discursos de la ciencia).



[Fig.23.] Marcel Broodthaers, Department of Eagles 1968 1972 Museum of Modern Art.



[Fig.24.] Joan Fontcuberta, *Sputnik Official portrait of the astronaut Ivan Istochnikov*. Fotografía en blanco y negro, 1997.

Los debates sobre la memoria, la historia y el archivo, (tanto en el ámbito teórico en la Filosofía y el Arte), son la consecuencia de una sociedad occidental arrasada por la violencia y reconstruida a raíz de una idea de progreso, que implica el olvido consciente e inconsciente de la multiplicidad de relatos paralelos, que va dejando atrás, sepultados por la marcha de su avance frenético.

Así mismo, la entrada en juego de los medios digitales y el uso doméstico de computadoras a finales de los 80, además de la adquisición masiva de cámaras fotográficas, también supone un gran aliciente que propicia repensar el archivo. Tanto su formato, como su extensión y su capacidad de albergar una cantidad aberrante y dispersa de contenidos, sobre todo imágenes y “artefactos visuales”, reconfiguran su carácter espacial y temporal, por encontrarse en un entramado digital, que va ampliando posibilidades⁵⁹, pero fagocitando otras⁶⁰.

⁴³ “Más allá del archivo en su antigua cualidad arcóntica, la cultura digital genera, en este sentido, una nueva “cultura de la memoria”. La digitalización de los materiales almacenados significa trans-archivación: la organización de la memoria cede su terreno a los estadios de circulación, más constructivos que reconstructivos” A.M, Guasch. *El momento archival. Los modos del archivo*

⁴⁴ “Quizás los únicos productos que se anuncian como duraderos, casi indestructibles, son los CD-ROMs y los varios soportes en los que se graban y guardan datos. Pero la indestructibilidad no es aquí tanto signo de permanencia como promesa de que se podrá borrar infinitamente lo guardado para grabar cosas nuevas”. Z, Bauman. *Arte ¿líquido?* (Madrid, Ediciones sequitur, 2007); p.45.

05. Conclusión y vías abiertas

En el proceso de desarrollo de este trabajo, a medida que me he ido introduciendo en la atmósfera warburgiana, he pedido percatarme del ingente núcleos temáticos que se van desprendiendo del Atlas, en el transcurso de sus lecturas y análisis. Y todos ellos se van conectando en una amasijo enredado. No obstante lo que parece aglutinar estos nichos de conocimiento son la memoria (histórica) y su vinculación a la vulnerabilidad humana (marcada por olvidos conscientes e inconscientes). El planteamiento de Warburg, hace posible que cualquiera que se aproxime a sus investigaciones, plasmadas en el atlas, sea capaz de generar una lectura diferente e imaginar relatos dispares de una Historia sobre la humanidad que se encuentra viva y palpitante. Esto hace evidente la imposibilidad de la existencia de una Historia única y universal, construida desde poderes fácticos plagados de interés por la desmemoria. El historiador alemán brinda la herramienta del Atlas, como salvación frente a la historia unidireccional y violentada, instituida de manera hegemónica. Nos muestra la contingencia de la historia, abierta a múltiples posibilidades de configuración. Pero a su vez comparte con nosotros la carga de un mundo, que requiere una relectura continua de la humanidad, siempre sumida en “objetivos desbaratados” (nunca pétreos e inamovibles).

Los planteamientos de Warburg, pueden ser pensados como una cesura que da lugar a la consciencia sobre las heridas abiertas del pasado, que ha sido arrollado por el historicismo y por la marcha delirante del progreso moderno. Una reflexión que considero de gran actualidad dentro del contexto en el que nos encontramos, donde seguimos repensando un pasado violento, que nos sigue atormentando (en sus procesos de olvido de los “perdedores”, y en sus renacimientos de la violencia que parecía haber quedado atrás). Algo que saca a la superficie las implicaciones afectivas y políticas de la memoria.

Ahora los ojos que miran desde el presente el Atlas Mnemosyne, siguen padeciendo la oleada abrumadora que supone enfrentarse al proyecto de Warburg. Pero al igual que un álbum de recuerdos, todo en él nos es familiar de alguna manera, casi parece ser la herencia de los abuelos que jamás conocimos, y que ahora nos habla. Se trata de una herencia epistémica y estética, que nos hace preguntas sobre cómo conocemos y cómo lo hacemos gracias a las imágenes. Un planteamiento sumamente interesante que pone de manifiesto la importancia del Arte como modo para hacer posible ese conocimiento, de nuestro andamiaje cultural, además de propiciar el planteamiento de nuevas preguntas. Para Warburg, los artistas tienen la capacidad de hacer aflorar en

sus obras la latencia de la memoria que nos precede. Quizás por ello, es comprensible que hoy Warburg no sólo sea reconocido como historiador del arte, sino también como artista, teniendo en cuenta su atlas como una pieza de arte, por su capacidad plástica de hacer preguntas por medio de las imágenes, sobre el pasado, además de hacer evidentes su huella en el presente. Un planteamiento surgido desde su consideración amplia de las diferentes dimensiones humanas, no sólo ligadas a la racionalidad, sino al cuerpo, al deseo, a lo imaginario... como posibilitadoras de entablar relaciones con el entorno y el pensamiento, además de generar conocimiento sobre el legado humano. Es interesante destacar como Warburg nos obliga a desplazar la mirada, a lugares que quizás no deseamos y a trazar vínculos que jamás creímos posibles. Es por ello que ha sido un germen interesante de apoyo a las relecturas del mundo, consideradas de manera tradicional como relatos marginales, como son los pensamientos postcoloniales y las revisiones feministas de la historia y el arte. Los desplazamientos que podemos realizar gracias al atlas, nos hacen alejarnos de las concepciones predominantes centradas de manera hermética en occidente, desde una perspectiva androcéntrica y blanca.

Como expone Didi-Huberman en su interpretación del Atlas, se trata de un artefacto que da lugar a la reunión de imágenes rizomáticas⁶¹, que se extienden en toda cartografía existente. Es cierto que Warburg, era un duro crítico del avance de la técnica y la ciencia propios de la modernidad (desprovisto de telos), ya que en ella amenazaba el olvido, la capacidad de pensar el pasado y cuestionar el presente, por medio de las “relaciones íntimas y secretas de las cosas”. Pero en un siglo XXI donde volcamos a las redes una cantidad ingente de imágenes (y otros artefactos visuales) , que se conectan al ritmo de algoritmos, no podemos evitar acordarnos de Warburg. Quizás, no vería en esto una oportunidad para hacer evidente el olvido, para redimir el pasado... Si no que encontraría en ello una nueva forma de des-acuerdos. Que aunque toma la forma de imágenes “linkeadas”, siempre se encuentra al servicio de una maquinaria de olvido socioeconómica, y este es el ritmo que marca su movimiento frenético hacia un futuro incierto y caótico (que hasta a Dionisio le costaría digerir). Creo que por ello, hoy el pensamiento de Warburg nos da herramientas para lidiar con esa avalancha de imágenes, para hacernos nuevas preguntas sobre ellas y ahondar en las raíces que en ellas se arremolinan, raíces de memoria pasada y presente, pero que a su vez nos dan la posibilidad de pensar posibles futuros, aún por suceder.

⁴³ Didi-Huberman hace referencia al concepto de Deleuze y Guattari, aunque ya en la introducción del Atlas, Warburg utiliza esta metáfora de la raíz como recurso para explicar su forma de acercarse a las imágenes, para indagar en los vínculos “subterráneos” e interconectados.

06. Bibliografía

- > Adorno, T; Horkheimer, M. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal, 2007
- > Bauman, Z. *Arte ¿líquido?* Madrid: Editorial Sequitur, 2007- Benjamin, W. *Angelus Novus*. Granada: Comares, 2012
- > Benjamin, W. *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal
- > Broncano, F. *Espacios de intimidad y cultura material*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2020
- > Didi-Huberman, G. *Atlas o cómo llevar el mundo a cuestas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010
- > Didi-Huberman, G. *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009
- > Diez Sanz, J.M. “La influencia de las investigaciones histórico-culturales del instituto warburg en la kulturphilosophie de Ernst Cassirer” *Varia*. España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998
- > Foucault, M. “Des espaces autres”. *Architecture, Mouvement, Continuité*; 1984
- > Gombrich, E. *Aby Warburg, una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992
- > Guasch, A.M. “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar” N.º. 5 *Materia*, 2005
- > Iversen, M. “Retrieving Warburg’s tradition” *Art History*. N.º 16, 1993: 541-553.
- > Löwith, K. *El sentido de la historia*. Madrid: Aguilar, 1956
- > Lyotard, F. *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991
- > Pollock, G. *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010
- > Schede, S. “Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body The ‘pathos formula’ as an aesthetic staging of psychiatric discourse — a blind spot in the reception of Warburg” *Art History*. N.º 18, 1995: 499-517.
- > Schade, S: *Schadenzauber und die Magie des Körpers: Hexendarstellungen in der frühen Neuzeit*, 1983
- > Tartás Ruiz, C.; Guridi Garcia, R. *Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne*. EGA Expresión Gráfica Arquitectónica, 2020
- > Warburg, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid; Akal, 2010
- > Warburg, A. *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso, 2004

- > Haus der Kulturen der Welt. “ Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne. The Original”. Septiembre 2020: https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php
- > Pérez, J. “Más allá de lo actual: El devenir del museo feminista virtual”. *Primera Página*, 2020: <https://primerapaginarevista.com/2020/09/02/mas-alla-de-lo-actual-el-devenir-del-museo-feminista-virtual/>
- > RTVE “Insurrecciones”. *Metrópolis* (2017) <https://www.rtve.es/television/20170412/insurrecciones/1522025.shtml>
- > Schwendener, M. “This Atlas of Art and Memory Is a Wonder of the Modern World”. *New York Times*. Mayo 2020. <https://www.nytimes.com/2020/05/14/arts/design/aby-warburg-memory-atlas.html>
- > The Warburg Institute, “The Mnemosyne Atlas, October 1929” Library and Collections <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october>

