

**Aby Warburg. *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires, Miluno, 2015.  
Prólogo, traducción y notas de Felisa Santos**

Aby Warburg se propuso (y lo logró) dar cuenta de la “vuelta a la vida de lo antiguo”. Para ello, creó un monstruo. Es el Dr. Frankenstein de la historia del arte, entre la erudición y la locura, y uniendo partes pergeñó el *Atlas Mnemosyne*, un conjunto enorme de imágenes con el sentido de probar distintos tipos de relaciones entre ellas: reapariciones y permanencias de una forma desde la Antigüedad hasta el Renacimiento.

Las tablas que forman este Atlas, paneles negros en los que pegaba las imágenes, también, llegan hasta el presente. El de Warburg, que coincide con los años '20 del siglo que había empezado en 1914 con una guerra mundial, según coinciden filósofos e historiadores, y la que va influir en sus proyectos, en particular, y en la vida de muchos, en general. Abraham Moritz Warburg había nacido en 1866 y se definía a sí mismo como “hamburgués de corazón, hebreo de sangre, de alma, florentino”. Una triangulación muy elocuente que indica un derrotero particular en esos años y una forma de pensamiento que se abre en dendritas de sentidos y que, a primera vista, exhibe un humanismo finisecular. Luego de su viaje a los Estados Unidos en 1896 para extender sus estudios antropológicos y la vinculación del pensamiento mágico con el racional, regresó a Alemania. En 1909 comenzó a organizar su archivo hasta que, como se dijo, la guerra primero y su internación en la clínica neurológica de Ludwig Binswanger, entre 1916 hasta 1923, detuvo su tarea pero sólo por un tiempo. Entre 1924 y 1929, el hijo de un banquero judío alemán que había renunciado a seguir con la empresa familiar salió del tratamiento psiquiátrico y se volvió a encerrar. Esta vez, en su biblioteca de más de 60.000 ejemplares a imaginar una nueva manera de memoria. Tras su muerte, que ocurrió en Hamburgo el 26 de octubre de 1929, a causa de un infarto, y ante el ascenso al poder del nazismo, Fritz Saxl, un historiador de arte que estaba en la organización de ese instituto desde el comienzo, logró, con el apoyo del gobierno británico, trasladar esos libros y paneles a su actual sede en la Woburn Square de Londres.

En esa cinta de Moebius del pensamiento, en ese fluir de las relaciones que arman un caos ordenado y constelaciones que proliferan, es difícil encasillar las producciones teóricas de Warburg a riesgo de someterlo a un sistema que lo detenga y lo aplaste. Que lo vuelva lo suficientemente homogéneo y comprensible y le haga perder gran parte de su expresividad y potencia. Es la “memoria inconsciente”, esa que asalta y se aparece como un fantasma del pasado en las imágenes del presente. Que conecta sin formar sistema y se despliega, hasta el infinito, como un collage que no atiende a los imperativos del tiempo y del espacio. Todo tendrá que ver con todo y eso lo dicta el montaje.

*La pervivencia de las imágenes* es el título de una serie de ensayos que Warburg escribió y cuyas fechas van desde 1893 hasta 1912. El libro es de 1932 y fue editado en Leipzig. De ese original es la traducción de Felisa Santos que salió en la editorial Miluno en Buenos Aires en el 2014. Además, la traductora escribe el prólogo y las notas.

¿Cuál es la relación entre esta compilación y el Atlas de imágenes? *La pervivencia de las imágenes* es el antecedente de esa empresa menos en un sentido cronológico sino en la puesta en marcha de una teoría muy particular de las imágenes. Se observa, a primera vista, el interés de Warburg en el análisis del Renacimiento italiano; en especial en la obra de Sandro Botticelli que está presente en el libro. De hecho, “El nacimiento de Venus y La Primavera de Sandro Botticelli”, el primer ensayo, fue presentado por el investigador en la Facultad de Estrasburgo en 1891 y en 1892, con ese trabajo, obtuvo el doctorado. Ese estudio es una suerte de génesis de los conceptos primordiales que se van a desplegar a continuación. Seguidamente, los demás ensayos aparentemente conforman una mirada de temas ya que, junto a Botticelli, están Francesco Sassetti, Johann Anton Ramboux, Durero y un exquisito tratado sobre el arte italiano del temprano Renacimiento y la astrología.

Sin embargo, la multiplicidad no conlleva la inespecificidad. Warburg no tiene una teoría de las imágenes y eso menos que una deficiencia tiene que ser visto como una virtud. Dejó abierto un camino y esos ensayos, libres de conceptos universales, hechos de fragmentos que piensan singularidades, estimularon a

otras lecturas. Un futuro que estaba en esos textos y que llegó con el paradigma indiciario de Carlo Ginzburg, la paradigmología que está en Giorgio Agamben y las imágenes “pese a todo”, como síntoma, que estudia Didi – Huberman. A la manera borgeana, en el cuento “El tema del traidor y el héroe”, alguien prefigura a sus sucesores, de tal modo, que ellos mismos se ven involucrados en la trama. En este sentido, la cifra de esta “abnegación científica que desagrega el problema en partes externamente incoherentes en vez de abordarlo en su completamente seductora unidad”, tal como define su trabajo en el prólogo del texto sobre el retrato que le dedica a Jacob Burckhardt (1818-1897), de quien fuera discípulo, está en la herencia de Nietzsche del “eterno retorno”. En Warburg será ese *Nachleben* que “es siempre repetición no de lo mismo sino, justamente, apertura de a la diferencia”, como se define en la introducción al volumen. Para reconocerlo, aún mejor, es aquello que Gilles Deleuze llama a esa operación en el inconsciente, donde todo es anacrónico ya que el pasado puro convive con flujos eróticos, “el entrelazamiento inevitable de *pathos* y *pseudos*”. En *Diferencia y repetición* del filósofo francés leemos que esta última siempre se hace presente como desplazamiento, disfraz o máscara.

Por su parte, Didi-Huberman entiende que “esta es la fórmula de la *dynamis* de Warburg”. En el doble sentido de que la arqueología de las imágenes de Warburg es material y fantasmal para alcanzar la repetición y diferencia del tiempo. Una mirada de lo presente que percibe lo ausente que las acompañan. Lo material y la potencia de la temporalidad fantasmática. Asimismo, reconoce en *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, que la verdadera revolución de Warburg está en el sentido de cómo sacude e inquieta a la historia del arte:

La historia del arte se inquieta sin concederse un respiro, la historia del arte se turba, lo cual es un modo de decir –si recordamos la lección de Benjamin– que llega a un origen. La historia del arte según Warburg es lo contrario de un comienzo absoluto, de una tabula rasa: es más bien un torbellino en el río de la disciplina, un torbellino –un momento-perturbador más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona e incluso se trastorna en su profundidad.

Otro de los conceptos que aparece en el pensamiento de Warburg es el de *Pathosformel* que puede traducirse de manera literal como “la fórmula del *páthos*”.

La impecable traducción de Felisa Pintos advierte que esta palabra aparece apenas ocho veces entre el primero y el segundo de los tomos de los que fueron extraídos estos textos, que siempre en su forma plural (*Pathosformeln*) y que nunca es definida por Warburg. Una fórmula que poco tiene de forma y que está en el territorio del *páthos*, de lo padecido. Si bien la explicación no está en el autor “El ritual de la serpiente”, la podemos encontrar en cambio en los escritos de José Emilio Burucúa. Como si el historiador de arte argentino fuera destinado a dar cuenta de ese repertorio de formas que está en mundo antiguo y es retomado por el Renacimiento y que le sirve como modo de clasificar para entender el mecanismo de esa tradición. Escribe Burucúa:

Una Pathosformel es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social”

Esa empresa de restituir *el otro lado* de lo griego, lo dionisiaco, por ejemplo, como indicaba Nietzsche, la lleva a cabo no sólo encontrando un linaje, una tradición, sino proponiendo un tiempo que no es el evolutivo y que respeta una cronología sino que es contemporáneo. Un ejemplo posible que se puede leer en los textos está dado por la pervivencia de esa fórmula que aparece en “la joven del cuadro de Ghirlandaio y un relieve romano”, así como se enuncia en el estudio introductorio. A eso se le agrega la muchacha de Boticelli y la Evita montonera que agrega Burucúa a la lista. ¿Cómo se expresa la contemporaneidad de estas imágenes que desafían al pensamiento de una continuidad que acostumbra el tiempo histórico? Este último es el tiempo de su emergencia: el arte antiguo, el Renacimiento, el siglo XX. Pero su *Nachleben*, esa repetición y diferencia, es el tiempo de memoria. Que no corresponde a esa cronología sino a la instancia actual que la dispara. Impulsos de la imaginación, los *phántasmata* que acechan en esos espacios entre el impulso y la acción.

Por último, esta *no teoría* de las imágenes, que no trata de encontrar un linaje, que hace convivir tiempos, esa contemporaneidad de diacrónico, anida en un concepto fundamental: *Einverseelung*. “Volverse uno con el alma” y que, gracias al precioso

trabajo de traducción de Felisa Santos, sabemos que es una palabra nueva en el alemán de la época. Acuñada por Nietzsche, la palabra es hermana de *Einverleibung*, “volverse uno como el cuerpo”, precisamente, incorporar un sentido. De esa manera, Warburg entiende que es lo que pasó, en términos de imágenes, durante el Renacimiento. La asimilación anímica de lo antiguo y la posibilidad de una pervivencia. Arraigarse en “el alma de los hombres y que según leyes que nadie conoce vive y muere por fuera del tiempo”.

Por eso es que Warburg fue el arqueólogo del alma humana y para ello, se perdió en su propio laberinto. Ese que construyó en la amalgama de lo dionisiaco y lo apolíneo. Con la luz de su genio que se despertó, como proponía Foucault, del sueño del dogmatismo.

Laura Isola

(UBA – PELCC, UNTREF)