

la rivista di **engramma**  
settembre **2025**

**227**

# Warburgian Studies in the Ibero-American Context

La Rivista di Engramma  
**227**



La Rivista di  
Engramma

**227**

settembre 2025

# Warburgian Studies in the Ibero-American Context

a cura di

Ada Naval, Ianick Takaes, Giulia Zanon



edizioni **engramma**

*direttore*

monica centanni

*redazione*

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,  
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,  
mattia biserni, elisa bizzotto, emily verla bovino,  
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,  
concetta cataldo, giacomo confortin,  
giorgiomaria cornelio, vincenzo damiani,  
mario de angelis, silvia de laude,  
francesca romana dell'aglio, simona dolari,  
emma filipponi, christian garavello, anna ghiraldini,  
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,  
annalisa lavoro, laura leuzzi, michela maguolo,  
ada naval, viola sofia neri, alessandra pedersoli,  
marina pellanda, filippo perfetti, chiara pianca,  
margherita picciché, daniele pisani, bernardo prieto,  
stefania rimini, lucamatteo rossi, daniela sacco,  
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,  
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,  
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

*comitato scientifico*

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,  
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,  
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,  
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro,  
fabrizio lollini, natalia mazour, alessandro metlica,  
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,  
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

*comitato di garanzia*

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,  
maria grazia ciani, georges didi-huberman,  
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,  
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,  
salvatore settis, oliver taplin

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**227 settembre 2025**

www.engramma.it

*sede legale*

Engramma

Via F. Baracca 39 | 30173 Mestre

edizioni@engramma.it

*redazione*

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2025

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-97-3

ISBN digitale 979-12-55650-98-0

ISSN 1826-901X

finito di stampare novembre 2025

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <https://www.engramma.it/227> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

# Sommario

- 7     *Warburgian Studies in the Ibero-American Context. Editorial of Engramma* 227  
Ada Naval, Ianick Takaes and Giulia Zanon
- 13   *Warburgian Studies in the Ibero-American Context. Editorial de Engramma* 227  
Ada Naval, Ianick Takaes y Giulia Zanon
- 19   *Warburgian Studies in the Ibero-American Context. Editorial da Engramma* 227  
Ada Naval, Ianick Takaes e Giulia Zanon
- 25   *Warburgian Studies in the Ibero-American Context. Editoriale di Engramma* 227  
Ada Naval, Ianick Takaes e Giulia Zanon

## Overviews

- 33   *Estudar (a partir de) Warburg Estudar (desde) Warburg Studying (from) Warburg*  
Martinho Alves da Costa Junior, Serzenando Alves Vieira Neto, Linda Báez Rubí,  
Norval Baitello Junior, José Luis Barrios Lara, Jens Baumgarten, Maria Berbara,  
Gabriel Cabello, Rafael Cardoso, Emilie Ana Carreón Blain, Roberto Casazza,  
Patricia Dalcanale Meneses, Bianca de Divitiis, Claire Farago, Cássio Fernandes,  
Aurora Fernández Polanco, David Freedberg, Isabela Gaglianone, Jorge Tomás  
García, Maurizio Ghelardi, Antonio Leandro Gomes de Souza Barros, Nicolás  
Kwiatkowski, João Luís Lisboa, Fabián Ludueña Romandini, Laura Malosetti Costa,  
Luiz Marques, Claudia Mattos Avolesse, Ulrich Pfisterer, Ivan Pintor Iranzo, Vanessa  
A. Portugal, Vera Pugliese, José Riello, Adrian Rifkin, Agustina Rodríguez Romero,  
Federico Ruvituso, Sandra Szir, Dario Velandia Onofre, Luana Wedekin. Edited by  
Ada Naval, Ianick Takaes, Giulia Zanon
- 111   *Estudos warburguanos no Brasil (2023-2025)*  
Ianick Takaes
- 115   *Estudios warburguanos en América hispánica (2019-2025)*  
Bernardo Prieto
- 137   *Estudios warburguanos en España (2019-2025)*  
Ada Naval
- 143   *Warburgian Studies in Portugal (2000–2025)*  
Fabio Tononi

- 147 *Las ciencias de Atenea y las artes de Hermes*  
a cargo de Ada Naval, Bernardo Prieto

**Essays**

- 169 *Warburg in America*  
David Freedberg
- 183 *"Bilderwanderung"*  
Linda Báez Rubí
- 205 *Towards a Philosophical Anthropology*  
Serzenando Alves Vieira Neto
- 225 *Partecipation and Creation of Distance*  
Cássio Fernandes\*
- 237 *Astrology Between Science and Superstition in Art History*  
Antônio Leandro Gomes de Souza Barros

**Presentations**

- 257 *Una presentación de Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones (México 2024)*  
coordinado por Linda Báez Rubí, Emilie Carreón Blaine editado por Vanessa A. Portugal
- 283 *A Presentation of Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones (México 2024)*  
curated by Linda Báez Rubí, Emilie Carreón Blaine, edited by Vanessa A. Portugal
- 305 *The Exuberant Excess of His Subjective Propensities*  
Ianick Takaes

# Warburgian Studies in the Ibero-American Context. Editorial of Engramma 227

Ada Naval, Ianick Takaes and Giulia Zanon

The image chosen to illustrate this issue comes from the so-called *Atlas of Borso d'Este*: the 1466 manuscript that transmits the Latin translation of Ptolemy's *Geographia*, in the version reworked by Nicolaus Germanus on the basis of Jacopo d'Angelo's 1410 translation. The volume—which also includes maps updated to contemporary knowledge—was dedicated to Duke Borso d'Este and stands as one of the highest testimonies of the humanistic culture of the Italian and European Renaissance.

The folio reproduced here offers a comprehensive vision of the world in the second half of the fifteenth century: a sort of snapshot of the known horizons, which only a few years later would be radically redefined in the age of great explorations and geographic discoveries. As is evident, in this depiction of the world, the American continent, soon to be reached by European fleets, does not appear.

We have considered that this image may serve as an eloquent metaphor for the task this issue of Engramma sets for itself. On the one hand, it represents a material object, a book—one of the forms of transmission and dissemination of culture that Aby Warburg deemed essential; a book that is also the restitution of knowledge from Antiquity—the geographical treatise of the second century CE—and at the same time a testimony to its rebirth in the modern age. On the other hand, the absence of the New World challenges us, with the force of a manifest lacuna, to reflect on the limits and openings of every epistemic horizon and, above all, on the gaps still to be filled.

From this suggestive image arises the theme of Engramma 227, which constitutes the third stage of an international survey on the current state of Warburgian studies, in continuity with Engramma 165, *Warburgian Studies* and Engramma 199, *A Companion to Warburgian Studies*. This new volume gathers contributions that reflect on Warburg's intellectual legacy and on its applications in diverse cultural contexts, configuring itself as an open space for critique—capable of challenging both geographical boundaries and traditional disciplinary partitions, in keeping with the very spirit of Warburg's thought and with the tradition of the Journal.



*The Atlas of Borso d'Este*, an edition of Ptolemy's *Geography* produced by the humanist Nikolaus Germanicus, 1466, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Lat. 463 (α.X.1.3).

The coordinates of this issue are situated within the Ibero-American context. Latin America, by virtue of the vastness and heterogeneity of its cultures, constitutes a particularly fertile ground for observing how Warburg's method has been received, interpreted, and refashioned; and, by linguistic proximity, the gaze extends also to Spain and Portugal. In this broad field of inquiry, in recent decades research groups, seminars, journals, translations, and new editions have generated a vibrant and plural field of studies, elaborating readings of Warburg's legacy capable of infusing his lesson with renewed vitality. In this sense, the linguistic plurality that runs

through the collected contributions reflects Engramma's commitment to fostering a space of research and dialogue that is genuinely polyphonic.

The aim of this issue is to propose original conceptual frameworks and novel perspectives in order to rethink and expand Warburg's reception within the widest possible cultural horizon. The fundamental question is simple: to investigate how editorial, curatorial, and research projects have developed—or may develop—new lines of inquiry capable of transcending the European context. Warburg's figure—precisely because of his capacity to question limits and encourage transgressions across bodies of knowledge—lends itself today more than ever to functioning as a critical resource for a cultural world in constant redefinition. The invitation is to regard Warburg's work not as a crystallized theoretical body enclosed within a narrowly defined critical tradition and reducible to a restricted canon of German, Italian, English, and French scholars, but as a *machine à penser* in continuous transformation: a dispositif that demands to be set constantly back into motion, much like the image of the Atlas which, in revealing itself to us in its incompleteness, urges us to continue thinking beyond its borders.

The issue is divided into three sections: *Overviews, Essays, Presentations*.

### Overviews

The opening section of this issue offers a broad survey of the current state of Warburgian studies in the Ibero-American context. The contribution *Estudar (a partir de) Warburg | Estudiar (desde) Warburg | Studying (from) Warburg. An exploration of Warburgian studies across the Ibero-American world* takes the form of a mapping of the trajectories through which Warburg's writings and their critical reception, together with the ideas and lines of research they inspired, have circulated and taken root. To address such an ambitious research question, an inductive method was chosen: numerous scholars from different geographical areas—from Brazil to Argentina, from Mexico to Bolivia, but also from Spain, Portugal, the United States, and beyond—were invited to respond to a series of simple questions about how their intellectual lives intersected with Warburg's legacy: how they first encountered his work, where they studied it, and in what forms they experienced it. From this experiment emerged a multilingual (each respondent was encouraged to answer in their mother tongue) and layered picture, which sketches the crossroads of trajectories in the history of culture. Those who participated in this collective portrait include: Martinho Alves da Costa Junior, Serzenando Alves Vieira Neto, Linda Báez Rubí, Norval Baitello Junior, José Luis Barrios Lara, Jens Baumgarten, Maria Berbara, Gabriel Cabello, Rafael Cardoso, Emilie Ana Carreón Blain, Roberto Casazza, Patricia Dalcanale Meneses, Bianca de Divitiis, Claire Farago, Cássio Fernandes, Aurora Fernández Polanco, David Freedberg, Nicolás Kwiatkowski, Isabela Gaglianone, Jorge Tomás García, Maurizio Ghelardi, Antonio Leandro Gomes de Souza Barros, Fabián Ludueña Romandini, João Luís Lisboa, Laura Malosetti Costa, Claudia Mattos Avolese, Luiz Marques, Ulrich Pfisterer, Ivan Pintor Iranzo, Vanessa A. Portugal, Vera Pugliese, José Riello, Adrian Rifkin, Agustina Rodríguez Romero, Federico Ruvituso, Sandra Szir, Dario Velandia Onofre, Luana Wedekin.



This is followed by a series of contributions that report on the state of the art and provide important bibliographical updates. In *Estudios warburgianos no Brasil (2023-2025)*, Ianick Takaes updates surveys of Lusophone countries previously published by Cássio Fernandes in Engramma 165 and by Takaes himself in Engramma 199; in *Estudios warburgianos en América hispánica (2019-2025)*, Bernardo Prieto presents an in-depth bibliographical note on the most recent production of Warburgian studies in Spanish-speaking Latin American countries—Argentina, Colombia, Chile, Mexico, and Costa Rica; Ada Naval, in *Estudios warburgianos en España (2019-2025)* provides an update for Spain, following Victoria Cirlot's survey in Engramma 165; finally, Fabio Tononi, in *Warburgian Studies in Portugal (2000-2025)*, reconstructs the reception of Aby Warburg's thought in Portugal from the early 2000s to the present.

To conclude this part of the volume, we present a significant testimony from one of the key figures in the history of Warburg's overseas reception. *Las ciencias de Atenea y las artes de Hermes* is an interview with the art historian José Emilio Burucúa, conducted by Ada Naval and Bernardo Prieto. In this extended conversation, Burucúa retraces his encounter with Warburgian thought, in particular through the experience of the Hermáthena group, and discusses his early translations of Warburg's corpus into Spanish—sharing philological reflections of immense philosophical scope on terms such as *Nachleben*, *Pathosformel*, and *Denkraum*—before moving on to his vast intellectual production, crucial in Latin American cultural history, and his most recent curatorial experiences, such as the exhibition *La teoría artística de Aby Warburg. Ninfas, serpientes, constelaciones*, held in Buenos Aires in 2019.

## Essays

The second section of the volume is dedicated to five critical essays by scholars close to the South American context. In *Warburg in America From Pueblo to Passamaquoddy*, David Freedberg, art historian and Director of the Warburg Institute from 2015 to 2017, returns to the theme of the “American” Warburg that has marked his scholarly career. Starting from Warburg's interpretation of Hopi ceremonies—an interpretation from which Freedberg distances himself in an interesting way—the essay underscores the importance of gesture in popular forms and in indigenous signifying language, and proposes a possible agenda for future Warburgian studies, oriented toward reconnecting symbolism, representation, and embodiment with the schematic registers of the *Pathosformel*.

In “*Bilderwanderung*”. *Un ensayo entre “greifen” y “begreifen” en las notas americanas de Aby Warburg* Linda Báez Rubí, working with an unpublished corpus of Warburg's notes, investigates the concepts of *greifen* (to grasp physically) and *begreifen* (to grasp intellectually, to understand) between Mesoamerica and early modern Europe. The case study is the *xicalcolihquí chimalli*, a stepped-fret feather shield used by Mexica peoples in the sixteenth century, sketched by Warburg in his notes. The author reconstructs its itinerary: from its fabrication and ritual context in Tenochtitlan, to its subsequent appropriation by Hernán Cortés

and Viceroy Antonio de Mendoza, to its display in German Kunstkammern, and finally its reuse in a court festival organized by Duke Frederick I of Württemberg in 1599.

This is followed by Serzenando Alves Vieira Neto's essay, *Towards a Philosophical Anthropology. Cushing in Dialogue with Warburg*, in which Neto systematically documents the direct and indirect dialogue between Warburg and the ethnologist Frank Hamilton Cushing, investigating Cushing's relevance within Warburg's thought. The contribution traces points of intersection between Warburg's psychological aesthetics and philosophical anthropology, as well as the methodological and conceptual resonances of Warburg's contacts with the Smithsonian Institution.

In *Participation and Creation of Distance. Aby Warburg and Lucien Lévy-Brühl*, Cássio Fernandes illustrates another crucial encounter between Warburg's method and anthropology, reconstructing the influence of the French anthropologist Lucien Lévy-Brühl—particularly his concept of the *loi de participation*—on Warburg's thought.

Finally, Antônio Leandro Gomes de Souza Barros, in *Astrology Between Science and Superstition in Art History. Aby Warburg and Fernando Pessoa*, investigates the parallel (though never converging) trajectories of Aby Warburg and Fernando Pessoa, with particular attention to their relationship to astrology and its precipitation into art history. Through an analysis of Warburg's method and Pessoa's poetic elaboration, the essay offers an overview of how these two twentieth-century intellectuals explored the complex intersections between science, superstition, and art.

## **Presentations**

The volume concludes with the presentation of two recent editorial initiatives from the Latin American context. The first is *Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones* (México 2024), edited by Linda Báez Rubí, Emilie Carreón Blaine, and Tania Vanessa Álvarez Portugal, which gathers the papers presented at the international symposium Warburg (en/sobre) América: translaciones y proyecciones, held at the Museo Universitario Arte Contemporáneo in Mexico City in 2017. Structured in three sections—*Historia*, *Sobrevivencias*, *Repercusiones*—the volume offers a selection of essays highlighting the importance of Aby Warburg's American experience in 1896 for his intellectual formation, showing how American anthropology constitutes an indispensable key to his later theoretical elaborations.

In *The Exuberant Excess of His Subjective Propensities. Translating Edgar Wind's Art and Anarchy (1963) into Portuguese*, Ianick Takaes presents *Arte e Anarquia*, published by Edunicamp in March of this year, a Portuguese edition of Edgar Wind's seminal 1963 volume *Art and Anarchy*. Takaes—who curated the edition, translation, and critical apparatus—introduces his work with a highly personal preface that not only contextualizes Wind's work within cultural history but also reflects on his own research path within the Windian and Warburgian tradition in the Latin American and American context.

---

## Abstract

Engramma 227 is the third stage of an international survey of Warburgian studies (after Engramma 165 and 199). The volume explores how Aby Warburg's intellectual legacy has been received, reinterpreted, and revitalized in Ibero-American contexts, extending to Spain and Portugal. Structured in three sections—*Overviews*, *Essays*, *Presentations*—the issue opens with *Estudar (a partir de) Warburg* | *Estudiar (desde) Warburg* | *Studying (from) Warburg*. An exploration of Warburgian studies across the Ibero-American world, a wide-ranging mapping of Warburgian studies across Latin America, featuring responses from scholars of different countries, generations, and languages. It continues with bibliographic updates on Brazil, Hispanic America, Spain, and Portugal, and with key testimonies from great scholars such as José Emilio Burucúa and David Freedberg. The Essays section includes critical contributions by Linda Báez Rubí, Serzenando Alves Vieira Neto, Cássio Fernandes, and Antônio Leandro Gomes de Souza Barros, addressing Warburg's intersections with anthropology, philosophy, and astrology. The final section presents two new publications: the 2024 collection of essays *Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones*, and the new edition of Edgar Wind, *Arte e Anarquia*, published this year.

---

*keywords* | Aby Warburg; Iberoamerica; Brazil, Argentina, Mexico, Spain, Portugal, Chile, Porto Rico, Colombia; Hector Ciocchini; Hopi; Frank Hamilton Cushing; Lucien Lévy-Brühl; Fernando Pessoa; Edgar Wind; Art and Anarchy.

---

The Editorial Board of Engramma expresses its gratitude to the colleagues, friends and scholars, who, in accordance with the double-blind peer-review procedure, have undertaken the reading, revision, and assessment of this issue.

(see online and *Albo dei referee di Engramma*)

# Warburgian Studies in the Ibero-American

## Context. Editorial de Engramma 227

Ada Naval, Ianick Takaes y Giulia Zanon

La imagen elegida para ilustrar este número procede del llamado *Atlas de Borso d'Este*: el manuscrito de 1466 que transmite la traducción latina de la *Geographia* de Ptolomeo, en la redacción que Nicolaus Germanus reelaboró a partir de la traducción de Jacopo d'Angelo de 1410. El volumen – que incluye también mapas actualizados según los conocimientos de la época – fue dedicado al duque Borso d'Este y constituye uno de los testimonios más importantes de la cultura humanista del Renacimiento italiano y europeo.

La lámina seleccionada ofrece una visión global del mundo en la segunda mitad del siglo XV: una especie de fotografía de los horizontes conocidos, que tan solo unos años más tarde serían radicalmente redefinidos en la era de las grandes exploraciones y descubrimientos geográficos. Como es obvio, en este diseño del mundo, no aparece el continente americano, que pronto sería alcanzado por las flotas europeas.

Hemos considerado que esta imagen podía constituir una elocuente metáfora del objetivo que ha guiado la elaboración de este número de Engramma. Por un lado, representa un objeto material, un libro, es decir, una de las formas de transmisión y circulación de la cultura que Aby Warburg consideraba esenciales. Pero un libro que, además, es también la restitución de un saber procedente de la Antigüedad – el tratado geográfico del siglo II d.C. – y al mismo tiempo el testimonio de su renacimiento en la Edad Moderna. Por otro lado, la ausencia del Nuevo Mundo en el mapa nos interpela, con la fuerza de una evidente laguna, invitándonos a reflexionar sobre los límites y las aperturas de todo horizonte cognitivo y, especialmente, sobre las carencias que deben ser colmadas.

A partir de esta propuesta toma forma el tema de Engramma 227, que constituye la tercera etapa de una indagación internacional sobre el estado actual de los estudios warburgianos, en continuidad con Engramma 165, *Warburgian Studies* y con Engramma 199, *A Companion to Warburgian Studies*. Este nuevo volumen pretende reunir contribuciones que reflexionen sobre la herencia intelectual de Warburg y sus aplicaciones en diferentes contextos culturales, configurándose como un espacio abierto a la crítica, capaz de cuestionar tanto las fronteras geográficas como los tradicionales compartimentos disciplinares, en consonancia con el espíritu mismo del pensamiento de Aby Warburg y con la tradición de la revista.

Las coordenadas de este número se sitúan en el contexto iberoamericano. El continente latinoamericano, por la amplitud y heterogeneidad de sus culturas, constituye un terreno particularmente fértil para observar cómo el método warburgiano ha sido recibido, interpretado y reinterpretado. A su vez, por proximidad lingüística, la mirada se extiende también a España y Portugal. En esta gran área de investigación, en las últimas décadas, grupos de estudio, seminarios, revistas, traducciones y reediciones han dado vida a una reflexión viva y plural, elaborando lecturas de la herencia warburgiana capaces de revitalizar su lección, de inyectar savia nueva. En este sentido, la pluralidad lingüística que atraviesa las contribuciones reunidas refleja la vocación de Engramma de promover un espacio de investigación y de diálogo verdaderamente polifónico.

El objetivo de este número es proponer marcos conceptuales originales y perspectivas inéditas para repensar y ampliar la recepción de Warburg dentro de un panorama cultural lo más extenso posible. La pregunta de fondo es sencilla: investigar cómo los proyectos editoriales, expositivos y de investigación han desarrollado – o pueden desarrollar – nuevas líneas de indagación capaces de rebasar el perímetro del contexto europeo. La figura de Warburg – precisamente por su capacidad de cuestionar los límites y favorecer el cruce entre saberes – se presta hoy más que nunca a convertirse en un recurso crítico para un mundo cultural en continua redefinición. La invitación es a considerar la obra de Warburg no como un cuerpo teórico cristalizado en una tradición crítica bien definida y reducible a un canon restringido de estudiosos alemanes, italianos, ingleses y franceses, sino como una *machine à penser* en continua transformación: un dispositivo que reclama ser puesto constantemente en movimiento, del mismo modo que la imagen del Atlas que, al mostrarse en su incompletitud, nos impulsa a seguir pensando más allá de sus fronteras.

El número se divide en tres secciones *Overviews, Essays, Presentations*.

### Overviews

La sección que abre el número propone una amplia revisión del estado de los estudios dedicados a Warburg en el contexto iberoamericano. La contribución *Estudar (a partir de) Warburg | Estudiar (desde) Warburg | Studying (from) Warburg. An exploration of Warburgian studies across the Ibero-American world* se configura, en este sentido, como una cartografía de las trayectorias de circulación y sedimentación de los escritos de Warburg, pero también de su recepción crítica, y de las ideas y líneas de investigación que han suscitado. Para abordar una pregunta de investigación tan ambiciosa se eligió un método inductivo: se contactó a numerosos estudiosos de distintas áreas geográficas – desde Brasil a Argentina, desde México a Bolivia, pero también de España, Portugal, Estados Unidos,... – y a cada uno de ellos se le pidió responder a una serie de preguntas sencillas, relativas a la manera en que su vida académica se ha entrelazado con la herencia de Warburg: cómo conocieron su obra, dónde la estudiaron, de qué formas la experimentaron. De este experimento emergió un cuadro plurilingüe (cada estudioso fue animado a responder en su lengua materna) y estratificado, que ofrece el dibujo de un cruce de trayectorias en la historia de la cultura. Participaron en

este retrato coral: Martinho Alves da Costa Junior, Serzenando Alves Vieira Neto, Linda Báez Rubí, Norval Baitello Junior, José Luis Barrios Lara, Jens Baumgarten, Maria Berbara, Gabriel Cabello, Rafael Cardoso, Emilie Ana Carreón Blain, Roberto Casazza, Patricia Dalcanele Menezes, Bianca de Divitiis, Claire Farago, Cássio Fernandes, Aurora Fernández Polanco, David Freedberg, Nicolás Kwiatkowski, Isabela Gaglianone, Jorge Tomás García, Maurizio Ghelardi, Antonio Leandro Gomes de Souza Barros, Fabián Ludueña Romandini, João Luís Lisboa, Laura Malosetti Costa, Claudia Mattos Avolese, Luiz Marques, Ulrich Pfisterer, Ivan Pintor Irazo, Vanessa A. Portugal, Vera Pugliese, José Riello, Adrian Rifkin, Agustina Rodríguez Romero, Federico Ruvituso, Sandra Szir, Dario Velandia Onofre, Luana Wedekin.

El número continúa con una serie de contribuciones que hacen balance del estado de los estudios y ofrecen importantes actualizaciones bibliográficas. En *Estudios warburgianos no Brasil (2023-2025)*, Ianick Takaes actualiza las revisiones sobre los países lusófonos ya publicadas por Cássio Fernandes en Engramma 165 y por el propio Takaes en Engramma 199; in *Estudios warburgianos en América hispánica (2019-2025)*, Bernardo Prieto publica una exhaustiva nota bibliográfica sobre la más reciente producción de estudios warburgianos en los países latinoamericanos de lengua española – Argentina, Colombia, Chile, México y Costa Rica; Ada Naval, en *Estudios warburgianos en España (2019-2025)* ofrece una actualización respecto a España, que sigue a la revisión presentada por Victoria Cirlot en Engramma 165; por último, Fabio Tononi en *Warburgian Studies in Portugal (2000–2025)* reconstruye la recepción del pensamiento de Aby Warburg en Portugal desde comienzos de los años dos mil.

Para cerrar este capítulo del volumen, presentamos un importante testimonio de uno de los grandes protagonistas de la historia de la recepción del pensamiento de Warburg al otro lado del Atlántico. *Las ciencias de Atenea y las artes de Hermes*, una entrevista al historiador del arte José Emilio Burucúa, a cargo de Ada Naval y Bernardo Prieto. En esta larga conversación, Burucúa recorre su acercamiento al pensamiento warburgiano, en particular gracias a la experiencia del grupo Hermáthena, y sus primeras traducciones del corpus de Warburg al español – compartiendo reflexiones filológicas de inmensa proyección filosófica a partir de la traducción de términos como *Nachleben*, *Pathosformel* y *Denkraum* –, para llegar después a su vasta producción intelectual, crucial en la historia cultural latinoamericana, y a sus más recientes experiencias curatoriales, como la exposición “La teoría artística de Aby Warburg. Ninfas, serpientes, constelaciones”, celebrada en Buenos Aires en 2019.

## Essays

La segunda sección del volumen está dedicada a cinco contribuciones críticas de estudiosos próximos al contexto sudamericano. En *Warburg in America From Pueblo to Passamaquoddy*, David Freedberg, historiador del arte y director del Warburg Institute entre 2015 y 2017, retoma los temas del Warburg “americano” que han atravesado su carrera científica. Partiendo de la lectura de Warburg de las ceremonias hopi – lectura frente a la cual Freedberg adopta una posición crítica –, el ensayo subraya la importancia del gesto en las formas populares y en el lenguaje signífero indígena, y propone una posible agenda para futuros estudios warbur-

guianos, orientada a reconectar simbolismo, representación y *embodiment* con los registros esquemáticos de la *Pathosformel*.

En “*Bilderwanderung*”. Un ensayo entre “*greifen*” y “*begreifen*” en las notas americanas de Aby Warburg Linda Báez Rubí, a partir de un corpus inédito de apuntes de Warburg, indaga en los conceptos de *greifen* (agarrar físicamente) y *begreifen* (aprehender intelectualmente, comprender) entre Mesoamérica y la Europa de la primera Edad Moderna. El caso de estudio es el *xicalcolihqui chimalli*, un escudo emplumado con greca utilizado por el pueblo mexica en el siglo XVI, que Warburg bosquejó en sus notas. La autora reconstruye su itinerario: desde la fabricación y el contexto ritual en Tenochtitlan, a la posterior apropiación por parte de Hernán Cortés y del virrey Antonio de Mendoza, hasta su exposición en las *Kunstkammern* alemanas y su reutilización en una fiesta cortesana organizada por el duque Federico I de Württemberg en 1599.

Le sigue el ensayo de Serzenando Alves Vieira Neto, *Towards a Philosophical Anthropology. Cushing in Dialogue with Warburg*, en el que Neto recupera y documenta de manera sistemática el diálogo directo e indirecto entre Warburg y el etnólogo Frank Hamilton Cushing, investigando la relevancia de Cushing dentro del pensamiento warburguiano. La contribución traza los puntos de encuentro entre la estética psicológica de Warburg y la antropología filosófica, así como las resonancias metodológicas y conceptuales de los contactos que Warburg mantuvo con el Smithsonian Institute.

En *Participation and Creation of Distance. Aby Warburg and Lucien Lévy-Brühl*, Cássio Fernandes expone otro importante punto de unión entre el método de Warburg y la antropología, reconstruyendo la influencia que la obra del antropólogo francés Lucien Lévy-Brühl – en particular de su concepto de *loi de participation* – ejerció sobre el pensamiento del estudioso hamburgués.

Por último, otro cruce: Antônio Leandro Gomes de Souza Barros, en *Astrology Between Science and Superstition in Art History. Aby Warburg and Fernando Pessoa*, examina las trayectorias paralelas (que nunca convergerán) de Aby Warburg y Fernando Pessoa, con especial atención a su relación con la astrología y su precipitación en la historia del arte. A través del análisis del método de Warburg y de la elaboración poética de Pessoa, el ensayo ofrece una panorámica de cómo ambos intelectuales del siglo XX exploraron las complejas intersecciones entre ciencia, superstición y arte.

## **Presentations**

El número se cierra con la presentación de dos novedades editoriales procedentes del contexto latinoamericano: la primera es el volumen *Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones* (México 2024), editado por Linda Báez Rubí, Emilie Carreón Blaine y Tania Vanessa Álvarez Portugal, que reúne las contribuciones presentadas en el simposio internacional “Warburg (en/sobre) América: translaciones y proyecciones”, celebrado en el Museo Universitario Arte Contemporáneo de Ciudad de México en 2017. Articulado en

tres secciones – *Historia, Sobrevivencias, Repercusiones* – el volumen ofrece una selección de ensayos que ponen de relieve la importancia de la experiencia americana vivida por Aby Warburg en 1896 para su formación intelectual, mostrando cómo la antropología americana constituye una clave de lectura imprescindible para sus posteriores elaboraciones teóricas.

En *The Exuberant Excess of His Subjective Propensities. Translating Edgar Wind's Art and Anarchy* (1963) into Portuguese, Ianick Takaes presenta la edición en portugués, publicada por Edunicamp en marzo de este año, del volumen seminal de 1963 *Art and Anarchy* de Edgar Wind. Takaes – quien ha realizado la edición, la traducción y el aparato crítico – introduce su trabajo con un texto muy personal en el que no sólo contextualiza la obra de Wind dentro de una historia cultural, sino que también reflexiona sobre su propio recorrido de investigación en el marco de la tradición windiana y warburgiana en el contexto latinoamericano y americano.

---

### English abstract

Engramma 227 is the third stage of an international survey of Warburgian studies (after Engramma 165 and 199). The volume explores how Aby Warburg's intellectual legacy has been received, reinterpreted, and revitalized in Ibero-American contexts, extending to Spain and Portugal. Structured in three sections—*Overviews, Essays, Presentations*—the issue opens with *Estudar (a partir de) Warburg | Estudiar (desde) Warburg | Studying (from) Warburg. An exploration of Warburgian studies across the Ibero-American world*, a wide-ranging mapping of Warburgian studies across Latin America, featuring responses from scholars of different countries, generations, and languages. It continues with bibliographic updates on Brazil, Hispanic America, Spain, and Portugal, and with key testimonies from great scholars such as José Emilio Burucúa and David Freedberg. The Essays section includes critical contributions by Linda Báez Rubí, Serzenando Alves Vieira Neto, Cássio Fernandes, and Antônio Leandro Gomes de Souza Barros, addressing Warburg's intersections with anthropology, philosophy, and astrology. The final section presents two new publications: the 2024 collection of essays *Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones*, and the new edition of Edgar Wind, *Arte e Anarquia*, published this year.

---

*keywords* | Aby Warburg; Iberoamerica; Brazil, Argentina, Mexico, Spain, Portugal, Chile, Porto Rico, Colombia; Hector Ciocchini; Hopi; Frank Hamilton Cushing; Lucien Lévy-Brühl; Fernando Pessoa; Edgar Wind; Art and Anarchy.





# Warburgian Studies in the Ibero-American Context. Editorial da Engramma 227

Ada Naval, Ianick Takaes e Giulia Zanon

A imagem escolhida para ilustrar este número provém do chamado *Atlas de Borso d'Este*: o manuscrito de 1466 que transmite a tradução latina da *Geographia* de Ptolomeu, na versão que Nicolaus Germanus reelaborou a partir da tradução de Jacopo d'Angelo de 1410. O volume – que inclui também mapas atualizados com os conhecimentos modernos – foi dedicado ao duque Borso d'Este e constitui um dos mais elevados testemunhos da cultura humanística do Renascimento italiano e europeu.

A prancha aqui reproduzida oferece uma visão de conjunto do mundo na segunda metade do Quatrocentos: uma espécie de fotografia dos horizontes conhecidos, que apenas alguns anos mais tarde seriam radicalmente redefinidos na era das grandes explorações e descobertas geográficas. Como é óbvio, neste desenho do mundo, o continente americano que logo seria alcançado pelas frotas europeias não aparece.

Consideramos que esta imagem poderia constituir uma eloquente metáfora da tarefa a qual esta edição da Engramma se propõe. Por um lado, ela representa um objeto material, um livro, ou seja, uma das formas de transmissão e veiculação da cultura que Aby Warburg considerava essenciais; um livro que é também a restituição de um saber proveniente da Antiguidade – o tratado geográfico do século II d.C. – e, ao mesmo tempo, o testemunho do seu renascimento na era moderna. Por outro lado, a ausência do Novo Mundo nos interpela, com a força de uma lacuna evidente, convidando-nos a refletir sobre os limites e as aberturas de todo horizonte cognitivo e, sobretudo, sobre as lacunas a preencher.

A partir desta sugestão, toma forma o tema da Engramma 227, que constitui a terceira etapa de uma investigação internacional sobre o estado atual dos estudos warburgianos, em continuidade com as edições Engramma 165, *Warburgian Studies* e com Engramma 199, *A Companion to Warburgian Studies*. Este novo volume pretende reunir contribuições que reflitam sobre o legado intelectual de Warburg e suas aplicações em diferentes contextos culturais, configurando-se como um espaço aberto à crítica, capaz de colocar em questão tanto os limites geográficos quanto as tradicionais compartimentações disciplinares, em linha com o próprio espírito do pensamento warburgiano e da tradição da revista.

As coordenadas deste número situam-se no contexto ibero-americano. O continente latino-americano, pela vastidão e heterogeneidade de suas culturas, constitui um terreno particularmente fértil para observar como o método warburguiano foi recebido, interpretado e reformulado; e, por proximidade linguística, o olhar estende-se também à Espanha e a Portugal. Nesta vasta área de investigação, nas últimas décadas, grupos de pesquisa, seminários, revistas, traduções e reedições deram origem a uma reflexão vibrante e plural, elaborando leituras do legado warburguiano capazes de infundir nova seiva vital à sua lição. Neste sentido, a pluralidade linguística que percorre os contributos reunidos reflete a atitude da Engramma de promover um espaço de pesquisa e de diálogo que seja verdadeiramente polifônico.

A intenção deste número é propor quadros conceituais originais e perspectivas inéditas, para repensar e ampliar a recepção de Warburg dentro de um panorama cultural o mais amplo possível. A pergunta de fundo é simples: investigar como os projetos editoriais, expositivos e de pesquisa desenvolveram – ou podem desenvolver – novas linhas de investigação capazes de ultrapassar o perímetro do contexto europeu. A figura de Warburg – precisamente pela sua capacidade de colocar em questão os limites e incentivar transgressões entre saberes – presta-se hoje mais do que nunca a constituir um recurso crítico para um mundo cultural em contínua redefinição. O convite é para considerar a obra de Warburg não como um corpo teórico cristalizado numa tradição crítica bem definida e redutível a um restrito cânone de estudiosos alemães, italianos, ingleses e franceses, mas antes como uma *machine à penser* em contínua transformação: um dispositivo que precisa ser constantemente recolocado em movimento, tal como a imagem do Atlas que, mostrando-se incompleto aos nossos olhos, nos convida a continuar a pensar para além dos seus limites.

O número divide-se em três seções: *Overviews, Essays, Presentations*.

### **Overviews**

A seção que abre o número propõe uma ampla investigação do estado dos estudos dedicados a Warburg no contexto ibero-americano. O contributo *Estudar (a partir de) Warburg | Estudiar (desde) Warburg | Studying (from) Warburg. An exploration of Warburgian studies across the Ibero-American world* configura-se, nesse sentido, como um mapeamento das trajetórias através das quais os escritos de Warburg e sua recepção crítica, juntamente com as ideias e linhas de pesquisa por eles suscitadas, circularam e se sedimentaram. Para abordar uma questão de pesquisa tão ambiciosa, optou-se por um método indutivo: foram contactados numerosos pesquisadores provenientes de diferentes áreas geográficas – do Brasil à Argentina, do México à Bolívia, mas também da Espanha, de Portugal, dos Estados Unidos, ... – e a cada um deles foi pedido que respondesse a uma série de perguntas simples, relacionadas com a forma como sua vida académica se entrelaçou com o legado de Warburg: como encontraram sua obra, onde a estudaram, de que formas a experienciaram. Deste experimento emergiu um quadro plurilíngue (cada pesquisador foi encorajado a responder em sua língua materna) e estratificado, que restitui o desenho de um cruzamento de trajetórias na história da cultura. Participaram deste retrato coral: Martinho Alves da Costa Junior, Serzenando Alves Vieira

Neto, Linda Báez Rubí, Norval Baitello Junior, José Luis Barrios Lara, Jens Baumgarten, Maria Berbara, Gabriel Cabello, Rafael Cardoso, Emilie Ana Carreón Blain, Roberto Casazza, Patricia Dalcanale Meneses, Bianca de Divitiis, Claire Farago, Cássio Fernandes, Aurora Fernández Polanco, David Freedberg, Nicolás Kwiatkowski, Isabela Gaglianone, Jorge Tomás García, Maurizio Ghelardi, Antonio Leandro Gomes de Souza Barros, Fabián Ludueña Romandini, João Luís Lisboa, Laura Malosetti Costa, Claudia Mattos Avolese, Luiz Marques, Ulrich Pfisterer, Ivan Pintor Iranzo, Vanessa A. Portugal, Vera Pugliese, José Riello, Adrian Rifkin, Agustina Rodríguez Romero, Federico Ruvituso, Sandra Szir, Dario Velandía Onofre, Luana Wedekin.

Segue uma série de contributos que fazem um balanço do estado dos estudos e oferecem importantes atualizações bibliográficas. Em *Estudos warburguanos no Brasil (2023-2025)*, Ianick Takaes atualiza as investigações sobre os países lusófonos já publicadas por Cássio Fernandes na Engramma 165 e pelo próprio Takaes na Engramma 199; em *Estudios warburguanos en América hispánica (2019-2025)*, Bernardo Prieto publica uma aprofundada nota bibliográfica em torno da mais recente produção de estudos warburguanos nos países latino-americanos de língua espanhola – Argentina, Colômbia, Chile, México e Costa Rica; Ada Naval, em *Estudios warburguanos en España (2019-2025)* oferece uma atualização no que diz respeito à Espanha, que dá sequência ao levantamento apresentado por Victoria Cirlot na Engramma 165; ifinalmente, Fabio Tononi, em *Warburgian Studies in Portugal (2000–2025)* reconstrói a recepção do pensamento de Aby Warburg em Portugal a partir do início dos anos 2000.

Para concluir este capítulo, apresentamos uma importante testemunha de um dos grandes protagonistas da história da receção do pensamento de Warburg além-mar. *Las ciencias de Atenea y las artes de Hermes* é a entrevista com o historiador da arte José Emilio Burucúa, realizada por Ada Naval e Bernardo Prieto. Na longa conversa, Burucúa percorre sua entrada no pensamento warburguiano, em particular graças à experiência do grupo Hermáthena, e suas primeiras traduções do corpus de Warburg para o espanhol – compartilhando reflexões filológicas de alcance filosófico ilimitado a partir da tradução de termos como *Nachleben*, *Pathosformel* e *Denkraum* – para então chegar à sua vasta produção intelectual, crucial na história cultural latino-americana, e às mais recentes experiências curatoriais, como a exposição “La teoría artística de Aby Warburg. Ninfas, serpientes, constelaciones”, realizada em Buenos Aires em 2019.

## Essays

A segunda secção do volume é dedicada a cinco contributos críticos, da autoria de investigadores próximos do contexto sul-americano. Em *Warburg in America From Pueblo to Passamaquoddy*, David Freedberg, historiador da arte e diretor do Warburg Institute de 2015 a 2017, retorna ao tema do Warburg “americano” que percorreu o arco de sua carreira acadêmica. Partindo da leitura warburguiana das cerimônias Hopi – leitura em relação à qual Freedberg se coloca em interessante contraposição – o ensaio enfatiza a importância do ges-

to nas formas populares e na linguagem significativa indígena, e propõe uma possível agenda para futuros estudos warburguanos, orientada a reconectar simbolismo, representação e embodiment com os registros esquemáticos da *Pathosformel*.

Em “*Bilderwanderung*”. *Un ensayo entre “greifen” y “begreifen” en las notas americanas de Aby Warburg* Linda Báez Rubí, partindo de um corpus inédito de anotações de Warburg, investiga os conceitos de *greifen* (agarrar fisicamente) e *begreifen* (compreender intelectualmente) entre a Mesoamérica e a Europa da primeira era moderna. O estudo de caso é o *xicalcolihqui chimalli*, um escudo plumado com padrão de grega utilizado pelos povos mexica no século XVI, que Warburg esboça em suas anotações. A autora reconstrói seu itinerário: da fabricação e do contexto ritual em Tenochtitlan, à subsequente apropriação por Hernán Cortés e pelo vice-rei Antonio de Mendoza, até sua exposição nas Kunstkammern alemãs e o reuso em uma festa da corte organizada pelo duque Federico I de Württemberg em 1599.

Segue o ensaio de Serzenando Alves Vieira Neto, *Towards a Philosophical Anthropology. Cushing in Dialogue with Warburg*, no qual Neto recupera e documenta de modo sistemático o diálogo direto e indireto entre Warburg e o etnólogo Frank Hamilton Cushing, investigando a relevância de Cushing dentro do pensamento warburguiano. O contributo traça os pontos de encontro entre a estética psicológica de Warburg e a antropologia filosófica, e as ressonâncias metodológicas e conceituais dos contatos mantidos por Warburg com o Smithsonian Institute.

Em *Participation and Creation of Distance. Aby Warburg and Lucien Lévy-Brühl*, Cássio Fernandes ilustra outro importante ponto de encontro entre o método de Warburg e a antropologia, reconstruindo a influência que a obra do antropólogo francês Lucien Lévy-Brühl – em particular o conceito por ele formulado de *loi de participation* (lei de participação) – exerceu sobre o pensamento do estudioso de Hamburgo.

Por último, outro cruzamento: em *Astrology Between Science and Superstition in Art History. Aby Warburg and Fernando Pessoa*, Antônio Leandro Gomes de Souza Barros investiga as trajetórias paralelas (que nunca convergiram) de Aby Warburg e Fernando Pessoa, com particular atenção à sua relação com a astrologia e a sua sedimentação na história da arte. Através da análise do método de Warburg e da elaboração poética de Pessoa, o contributo oferece uma panorâmica de como os dois intelectuais do século XX investigaram as complexas interseções entre ciência, superstição e arte.

## **Presentations**

O número conclui com a apresentação de duas novidades editoriais provenientes do contexto latino-americano: a primeira é a do volume *Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones* (México 2024), organizado por Linda Báez Rubí, Emilie Carreón Blaine e Tania Vanessa Álvarez Portugal, que reúne os contributos apresentados no Simpósio Internacional “Warburg (en/sobre) América: translaciones y proyecciones”, realizado no Museo Universitario Arte Contemporáneo da Cidade do México em 2017. Articulado em

três seções – *Historia, Sobrevivencias, e Repercusiones* – o volume apresenta uma seleção de ensaios que destacam a importância da experiência americana vivida por Aby Warburg em 1896 para a sua formação intelectual, mostrando como a antropologia americana constitui uma chave de leitura imprescindível para as suas subsequentes elaborações teóricas.

Em *The Exuberant Excess of His Subjective Propensities. Translating Edgar Wind's Art and Anarchy* (1963) into Portuguese, Ianick Takaes apresenta *Arte e Anarquia*, publicada pela Edunicamp em março deste ano, edição em português do volume seminal de 1963, *Art and Anarchy* de Edgar Wind. Takaes – que organizou a edição, a tradução e o aparato crítico – apresenta seu trabalho com uma introdução muito pessoal onde não apenas contextualiza a obra de Wind dentro de uma história cultural, mas reflete também sobre seu próprio percurso de pesquisa dentro da tradição windiana e warburguiana no contexto latino-americano e estadunidense.

---

### English abstract

Engramma 227 is the third stage of an international survey of Warburgian studies (after Engramma 165 and 199). The volume explores how Aby Warburg's intellectual legacy has been received, reinterpreted, and revitalized in Ibero-American contexts, extending to Spain and Portugal. Structured in three sections—*Overviews, Essays, Presentations*—the issue opens with *Estudar (a partir de) Warburg | Estudiar (desde) Warburg | Studying (from) Warburg. An exploration of Warburgian studies across the Ibero-American world*, a wide-ranging mapping of Warburgian studies across Latin America, featuring responses from scholars of different countries, generations, and languages. It continues with bibliographic updates on Brazil, Hispanic America, Spain, and Portugal, and with key testimonies from great scholars such as José Emilio Burucúa and David Freedberg. The Essays section includes critical contributions by Linda Báez Rubí, Serzenando Alves Vieira Neto, Cássio Fernandes, and Antônio Leandro Gomes de Souza Barros, addressing Warburg's intersections with anthropology, philosophy, and astrology. The final section presents two new publications: the 2024 collection of essays *Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones*, and the new edition of Edgar Wind, *Arte e Anarquia*, published this year.

---

*keywords* | Aby Warburg; Iberoamerica; Brazil, Argentina, Mexico, Spain, Portugal, Chile, Porto Rico, Colombia; Hector Ciocchini; Hopi; Frank Hamilton Cushing; Lucien Lévy-Brühl; Fernando Pessoa; Edgar Wind; Art and Anarchy.



# Warburgian Studies in the Ibero-American Context. Editoriale di Engramma 227

Ada Naval, Ianick Takaes e Giulia Zanon

L'immagine scelta per illustrare questo numero proviene dal cosiddetto *Atlante di Borso d'Este*: il manoscritto del 1466 che tramanda la traduzione latina della *Geographia* di Tolomeo, nella redazione che Nicolaus Germanus rielaborò a partire dalla traduzione di Jacopo d'Angelo del 1410. Il volume – che include anche mappe aggiornate alle conoscenze moderne – venne dedicata al duca Borso d'Este e costituisce una delle più alte testimonianze della cultura umanistica del Rinascimento italiano ed europeo.

La tavola qui riprodotta restituisce una visione complessiva del mondo nella seconda metà del Quattrocento: una sorta di fotografia degli orizzonti conosciuti, che solo pochi anni più tardi sarebbero stati radicalmente ridefiniti nell'età delle grandi esplorazioni e delle scoperte geografiche. Come è ovvio, in questo disegno del mondo, il continente americano che sarà presto raggiunto dalle flotte europee non compare.

Abbiamo ritenuto che questa immagine potesse costituire una eloquente metafora del compito che questo numero di Engramma si prefigge. Da un lato essa rappresenta un oggetto materiale, un libro, ovvero una delle forme di trasmissione e veicolazione della cultura che Aby Warburg considerava essenziali; un libro che è anche la restituzione di un sapere proveniente dall'Antico – il trattato geografico del II secolo d.C. – e insieme la testimonianza della sua rinascita in età moderna. Dall'altro lato, l'assenza del Nuovo Mondo ci interpella, con la forza di una patente lacuna, invitandoci a riflettere sui limiti e sulle aperture di ogni orizzonte conoscitivo e, soprattutto, sulle mancanze da colmare.

A partire da questa suggestione prende forma il tema di Engramma 227, che costituisce la terza tappa di una ricognizione internazionale sullo stato attuale degli studi warburghiani, in continuità con Engramma 165, *Warburgian Studies* e con Engramma 199, *A Companion to Warburgian Studies*. Questo nuovo volume intende raccogliere contributi che riflettano sull'eredità intellettuale di Warburg e sulle sue applicazioni in diversi contesti culturali, configurandosi come uno spazio aperto alla critica, capace di mettere in discussione tanto i confini geografici quanto le tradizionali compartimentazioni disciplinari, in linea con lo spirito stesso del pensiero warburghiano e della tradizione della rivista.



Le coordinate di questo numero si collocano entro il contesto iberoamericano. Il continente latinoamericano, per la vastità e l'eterogeneità delle sue culture, costituisce un terreno particolarmente fecondo per osservare come il metodo warburghiano sia stato recepito, interpretato e rifunzionalizzato, e, per prossimità linguistica, lo sguardo si estende anche a Spagna e Portogallo. In questa vasta area di indagine, negli ultimi decenni gruppi di ricerca, seminari, riviste, traduzioni e riedizioni hanno dato vita a una riflessione vivace e plurale, elaborando letture dell'eredità warburghiana capaci di infondere nuova linfa vitale alla sua lezione. In questo senso, la pluralità linguistica che attraversa i contributi raccolti riflette l'attitudine di Engramma a promuovere uno spazio di ricerca e di dialogo che sia realmente polifonico.

L'intento di questo numero è quello di proporre quadri concettuali originali e prospettive inedite, per ripensare e ampliare la ricezione di Warburg all'interno di un panorama culturale il più esteso possibile. La domanda di fondo è semplice: indagare come i progetti editoriali, espositivi e di ricerca abbiano sviluppato – o possano sviluppare – nuove linee di indagine capaci di oltrepassare il perimetro del contesto europeo. La figura di Warburg – proprio per la sua capacità di mettere in discussione i limiti e incoraggiare gli sconfinamenti tra saperi – si presta oggi più che mai a costituire una risorsa critica per un mondo culturale in continua ridefinizione. L'invito è quello di considerare l'opera di Warburg non come un corpo teorico cristallizzato in una tradizione critica ben definita e riconducibile a un ristretto canone di studiosi tedeschi, italiani, inglesi e francesi, ma come una *machine à penser* in continua trasformazione: un dispositivo che chiede di essere rimesso costantemente in movimento, proprio come l'immagine dell'Atlante che, nel mostrarsi a noi nella sua incompletezza, ci sollecita a continuare a pensare oltre i suoi confini.

Il numero si divide in tre sezioni: *Overviews, Essays, Presentations*.

### Overviews

La sezione che apre il numero propone un'ampia ricognizione dello stato degli studi dedicati a Warburg nel contesto iberoamericano. Il contributo *Estudar (a partir de) Warburg | Estudiar (desde) Warburg | Studying (from) Warburg. An exploration of Warburgian studies across the Ibero-American world* si configura, in questo senso, come una mappatura delle traiettorie attraverso le quali gli scritti di Warburg e la sua ricezione critica, insieme alle idee e alle linee di ricerca da essi suscitate, hanno circolato e si sono sedimentate. Per affrontare una interrogativo di ricerca così ambizioso si è scelto un metodo induttivo: sono stati contattati numerosi studiosi provenienti da diverse aree geografiche – dal Brasile all'Argentina, dal Messico alla Bolivia, ma anche dalla Spagna, dal Portogallo, dagli Stati Uniti,... – e a ciascuno di loro è stato chiesto di rispondere a una serie di semplici domande, riguardanti il modo in cui la propria vita di studiosi si è intrecciata con l'eredità di Warburg: come hanno incontrato la sua opera, dove l'hanno studiata, in che forme ne hanno fatto esperienza. Da questo esperimento è emerso un quadro plurilinguistico (ogni studioso è stato incoraggiato a rispondere nella sua lingua madre) e stratificato, che restituisce il disegno di un crocevia di traiettorie nella storia della cultura. Hanno partecipato a questo ritratto corale: Martin-

ho Alves da Costa Junior, Serzenando Alves Vieira Neto, Linda Báez Rubí, Norval Baitello Junior, José Luis Barrios Lara, Jens Baumgarten, Maria Berbara, Gabriel Cabello, Rafael Cardoso, Emilie Ana Carreón Blain, Roberto Casazza, Patricia Dalcanale Meneses, Bianca de Divitiis, Claire Farago, Cássio Fernandes, Aurora Fernández Polanco, David Freedberg, Nicolás Kwiatkowski, Isabela Gaglianone, Jorge Tomás García, Maurizio Ghelardi, Antonio Leandro Gomes de Souza Barros, Fabián Ludueña Romandini, João Luís Lisboa, Laura Malosetti Costa, Claudia Mattos Avolesse, Luiz Marques, Ulrich Pfisterer, Ivan Pintor Iranzo, Vanessa A. Portugal, Vera Pugliese, José Riello, Adrian Rifkin, Agustina Rodríguez Romero, Federico Ruvituso, Sandra Szir, Dario Velandia Onofre, Luana Wedekin.

Segue una serie di contributi che fanno il punto sullo stato degli studi e offrono importanti aggiornamenti bibliografici. In *Estudos warburguanos no Brasil (2023-2025)*, Ianick Takaes aggiorna le ricognizioni sui paesi lusofoni già pubblicate da Cássio Fernandes in *Engramma* 165 e dallo stesso Takaes in *Engramma* 199; in *Estudios warburguanos en América hispánica (2019-2025)*, Bernardo Prieto pubblica un'approfondita nota bibliografica intorno alla più recente produzione di studi warburghiani nei paesi latinoamericani di lingua spagnola – Argentina, Colombia, Cile, Messico e Costa Rica; Ada Naval in *Estudios warburguanos en España (2019-2025)* offre un aggiornamento per quanto riguarda la Spagna, che fa seguito alla rassegna presentata da Victoria Cirlot in *Engramma* 165; infine, Fabio Tononi in *Warburgian Studies in Portugal (2000–2025)* ricostruisce la ricezione del pensiero di Aby Warburg in Portogallo a partire dall'inizio degli anni Duemila.

A concludere questo capitolo del volume, presentiamo un'importante testimonianza di un grande protagonista della storia della ricezione del pensiero di Warburg oltreoceano. *Las ciencias de Atenea y las artes de Hermes* è l'intervista allo storico dell'arte José Emilio Burucúa, a cura di Ada Naval e Bernardo Prieto. Nella lunga conversazione, Burucúa ripercorre il suo ingresso nel pensiero warburghiano, in particolare grazie all'esperienza del gruppo Hermáthena, e le sue prime traduzioni del *corpus* di Warburg in spagnolo – condividendo riflessioni filologiche dalla sconfinata portata filosofica a partire dalla resa di termini come *Nachleben*, *Pathosformel* e *Denkraum* – per poi arrivare alla sua vasta produzione intellettuale, cruciale nella storia culturale latinoamericana, e alle più recenti esperienze curatoriali, come la mostra “La teoría artística de Aby Warburg. Ninfas, serpientes, constelaciones”, tenutasi a Buenos Aires nel 2019.

## Essays

La seconda sezione del volume è dedicata a cinque contributi critici, opera di studiosi vicini al contesto sudamericano. In *Warburg in America From Pueblo to Passamaquoddy*, David Freedberg, storico dell'arte e direttore del Warburg Institute dal 2015 al 2017, torna sui temi del Warburg “americano” che hanno attraversato l'arco della sua carriera scientifica. Muovendo dalla lettura warburghiana delle cerimonie Hopi – lettura rispetto alla quale Freedberg si pone in interessante contrapposizione – il saggio sottolinea l'importanza del gesto nelle forme popolari e nel linguaggio segnifico indigeno, e propone una possibile agenda per futuri studi

warburghiani, orientata a riconnettere simbolismo, rappresentazione ed embodiment con i registri schematici della *Pathosformel*.

In *"Bilderwanderung". Un ensayo entre "greifen" y "begreifen" en las notas americanas de Aby Warburg* Linda Báez Rubí, a partire da un corpus inedito di appunti di Warburg, indaga i concetti di *greifen* (afferrare fisicamente) e *begreifen* (afferrare intellettualmente, capire) tra Mesoamerica ed Europa della prima età moderna. Il caso di studio è lo *xicalcolihqui chimalli*, uno scudo piumato a greca utilizzato dai popoli mexica nel XVI secolo, che Warburg abbozza nei suoi appunti. L'autrice ne ricostruisce l'itinerario: dalla fabbricazione e dal contesto rituale di Tenochtitlan, alla successiva appropriazione da parte di Hernán Cortés e del viceré Antonio de Mendoza, fino alla sua esposizione nelle Kunstkammern tedesche e al riuso in una festa di corte organizzata dal duca Federico I di Württemberg nel 1599.

Segue il saggio di Serzenando Alves Vieira Neto, *Towards a Philosophical Anthropology. Cushing in Dialogue with Warburg*, in cui Neto recupera e documenta in modo sistematico il dialogo diretto e indiretto tra Warburg e l'etnologo Frank Hamilton Cushing, indagando la rilevanza di Cushing all'interno del pensiero warburghiano. Il contributo traccia i punti di incontro tra l'estetica psicologica di Warburg e l'antropologia filosofica e le risonanze metodologiche e concettuali dei contatti intrattenuti da Warburg con lo Smithsonian Institute.

In *Participation and Creation of Distance. Aby Warburg and Lucien Lévy-Brühl*, Cássio Fernandes illustra un altro importante punto d'incontro tra il metodo di Warburg e l'antropologia, ricostruendo l'influenza che l'opera dell'antropologo francese Lucien Lévy-Brühl – in particolare il concetto da lui formulato di *loi de participation* – ebbe sul pensiero dello studioso amburghese.

In ultimo, un altro incrocio: Antônio Leandro Gomes de Souza Barros, in *Astrology Between Science and Superstition in Art History. Aby Warburg and Fernando Pessoa*, indaga le traiettorie parallele (che mai convergeranno) di Aby Warburg e Fernando Pessoa, con particolare al loro rapporto con l'astrologia e la precipitazione di essa nella storia dell'arte. Attraverso l'analisi del metodo di Warburg e dell'elaborazione poetica di Pessoa, il contributo offre una panoramica su come i due intellettuali del Novecento abbiano indagato le complesse intersezioni fra scienza, superstizione e arte.

## **Presentations**

Il numero si conclude con la presentazione di due novità editoriali provenienti dal contesto latinoamericano: la prima è quella del volume *Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones* (México 2024), a cura di Linda Báez Rubí, Emilie Carreón Blaine e Tania Vanessa Álvarez Portugal, che raccoglie i contributi presentati al Simposio internazionale "Warburg (en/sobre) América: translaciones y proyecciones" svoltosi presso il Museo Universitario Arte Contemporáneo di Città del Messico nel 2017. Articolato in tre sezioni – *Historia, Sobrevivencias, Repercusiones* – il volume propone una selezione di saggi che mettono in evidenza l'importanza dell'esperienza americana vissuta da Aby Warburg nel 1896

per la sua formazione intellettuale, mostrando come l'antropologia americana costituisca una chiave di lettura imprescindibile per le sue successive elaborazioni teoriche.

In *The Exuberant Excess of His Subjective Propensities. Translating Edgar Wind's Art and Anarchy (1963) into Portuguese*, Ianick Takaes *Arte e Anarquia*, pubblicata per i tipi di Edunicamp nel marzo di quest'anno, edizione in portoghese del seminale volume del 1963, *Art and Anarchy* di Edgar Wind. Takaes – che ha curato l'edizione, la traduzione e l'apparato critico – presenta il suo lavoro con una introduzione molto personale dove non solo contestualizza l'opera di Wind entro una storia culturale ma riflette anche sul proprio percorso di ricerca all'interno della tradizione windiana e warburghiana nel contesto latinoamericano e americano.

---

### English abstract

Engramma 227 is the third stage of an international survey of Warburgian studies (after Engramma 165 and 199). The volume explores how Aby Warburg's intellectual legacy has been received, reinterpreted, and revitalized in Ibero-American contexts, extending to Spain and Portugal. Structured in three sections—*Overviews*, *Essays*, *Presentations*—the issue opens with *Estudar (a partir de) Warburg | Estudiar (desde) Warburg | Studying (from) Warburg. An exploration of Warburgian studies across the Ibero-American world*, a wide-ranging mapping of Warburgian studies across Latin America, featuring responses from scholars of different countries, generations, and languages. It continues with bibliographic updates on Brazil, Hispanic America, Spain, and Portugal, and with key testimonies from great scholars such as José Emilio Burucúa and David Freedberg. The *Essays* section includes critical contributions by Linda Báez Rubí, Serzenando Alves Vieira Neto, Cássio Fernandes, and Antônio Leandro Gomes de Souza Barros, addressing Warburg's intersections with anthropology, philosophy, and astrology. The final section presents two new publications: the 2024 collection of essays *Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones*, and the new edition of Edgar Wind, *Arte e Anarquia*, published this year.

---

**keywords** | Aby Warburg; Iberoamerica; Brazil, Argentina, Mexico, Spain, Portugal, Chile, Porto Rico, Colombia; Hector Ciocchini; Hopi; Frank Hamilton Cushing; Lucien Lévy-Brühl; Fernando Pessoa; Edgar Wind; Art and Anarchy.



# Overviews



# Estudar (a partir de) Warburg

## Estudiar (desde) Warburg

### Studying (from) Warburg

An exploration of Warburgian studies across the Ibero-American world

Martinho Alves da Costa Junior, Serzenando Alves Vieira Neto, Linda Báez Rubí, Norval Baitello Junior, José Luis Barrios Lara, Jens Baumgarten, Maria Berbara, Gabriel Cabello, Rafael Cardoso, Emilie Ana Carreón Blain, Roberto Casazza, Patricia Dalcanale Meneses, Bianca de Divitiis, Claire Farago, Cássio Fernandes, Aurora Fernández Polanco, David Freedberg, Isabela Gaglianone, Jorge Tomás García, Maurizio Ghelardi, Antonio Leandro Gomes de Souza Barros, Nicolás Kwiatkowski, João Luís Lisboa, Fabián Ludueña Romandini, Laura Malosetti Costa, Luiz Marques, Claudia Mattos Avolese, Ulrich Pfisterer, Ivan Pintor Iranzo, Vanessa A. Portugal, Vera Pugliese, José Riello, Adrian Rifkin, Agustina Rodríguez Romero, Federico Ruvituso, Sandra Szir, Dario Velandia Onofre, Luana Wedekin. Edited by Ada Naval, Ianick Takaes, Giulia Zanon

---

Every scholar follows a different path toward their subject, discipline, or field of study. We came to realize that, partly due to the more recent availability of Warburg's writings in translation—and therefore to a body of secondary literature that appears less consolidated than in the Italian- or German-speaking contexts—the ways in which Warburg has been approached in Ibero-American scholarship are simply different from our own. From this first awareness arose the desire to understand and to trace the trajectories through which ideas, editions, and lines of research have circulated. The only way we found to undertake such an investigation is through an inductive method: to patiently build, from the ground up, a picture of Warburgian studies starting from the individual work of those who, in their scholarly lives, have engaged with him. To this end, we devised a set of simple questions and sent them to a wide range of scholars from different countries and generations with varying degrees of direct involvement with Warburg. We encouraged them to respond in whichever language they felt most comfortable with and provided them with a framework that they could interpret as they wished. What follows are the results of this inquiry, which does not claim to provide an exhaustive overview of the current state of research, but rather to offer a snapshot of the present landscape.



# Interviews

- § Martinho Alves da Costa Junior (Brasil)
- § Serzenando Alves Vieira Neto (Brasil, Italia)
- § Linda Báez Rubí (México)
- § Norval Baitello Junior (Brasil)
- § José Luis Barrios Lara (México)
- § Jens Baumgarten (Brasil)
- § Maria Berbara (Brasil)
- § Gabriel Cabello (España)
- § Rafael Cardoso (Brasil, Deutschland)
- § Emilie Ana Carreón Blain (México)
- § Roberto Casazza (Argentina)
- § Patricia Dalcanale Meneses (Brasil)
- § Bianca de Divitiis (Italia)
- § Claire Farago (USA)
- § Cássio Fernandes (Brasil)
- § Aurora Fernández Polanco (España)
- § David Freedberg (USA)
- § Nicolás Kwiatkowski (España)
- § Isabela Gaglianone (Brasil)
- § Jorge Tomás García (España)
- § Maurizio Ghelardi (Italia)
- § Antonio Leandro Gomes de Souza Barros (Brasil)
- § Fabián Ludueña Romandini (Argentina)
- § João Luís Lisboa (Portugal)
- § Laura Malosetti Costa (Argentina)
- § Claudia Mattos Avolesse (USA)
- § Luiz Marques (Brasil)
- § Ulrich Pfisterer, (Deutschland)
- § Ivan Pintor Iranzo (España)
- § Vanessa A. Portugal (Ireland)
- § Vera Pugliese (Brasil)
- § José Riello (España)
- § Adrian Rifkin (UK)
- § Agustina Rodríguez Romero (Argentina)
- § Federico Ruvituso (Argentina)
- § Sandra Szir (Argentina)
- § Dario Velandia Onofre (Colombia)
- § Luana Wedekin (Brasil)

---

**Martinho Alves da Costa Junior (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)**

**Como (quando, por meio de quem, etc.) você entrou em contato pela primeira vez com a tradição warburgiana?**

Os textos de Warburg começaram a ser lidos em 2006, através do Ritual da Serpente, em sua tradução francesa. O texto veio como indicação do prof. Norval Baitello Junior. Seguindo esse, os termos mais nevrálgicos de Warburg também foram discutidos por Norval.

**De que maneira você estudou Warburg?**

De modo sistemático. Nunca como um horizonte metodológico, do qual não acredito, mas como fonte para entender o que o autor alemão compreendia daquelas imagens, Seja Botticelli, seja Ghirlandaio. A sistematização dos textos de Warburg foi linda com afinco em grupos do professor Jorge Coli, anos mais tarde, entre 2012-2016, momento que lemos praticamente tudo o que estava disponível em português, notadamente: *A renovação da antiguidade pagã*, *Histórias de fantasmas para gente grande*, a biografia de Marianne Lescourret.

**Como o pensamento warburgiano influenciou seu próprio trabalho como estudioso?**

Warburg, assim como os outros autores que são assimilados, evidentemente faz parte da estrutura de pensamento e logo, age de modo prático em aulas. A própria construção da tese defendida em 2013 passa por esse princípio de aproximação das imagens por meio do pensamento de Warburg. O princípio da curadoria também, a sedutora aproximação com *Atlas Mnemosyne* em tudo o que se relaciona com comparação de imagens, sem deixar perder o rigor do pensamento é um desafio e procuro respeitar sempre esse princípio.

**Você está envolvido em algum projeto de pesquisa, grupo ou editora que se concentre em temas warburgianos?**

Atualmente o projeto de pesquisa em torno da ideia geral da Iconografia x Comparatismo, têm como um dos pilares os textos de Warburg.

---

**Serzenando Alves Vieira Neto (Universidade Federal de São Paulo, Brasil | Bibliotheca Hertziana, Italia)**

**Como (quando, por meio de quem, etc.) você entrou em contato pela primeira vez com a tradição warburgiana?**

Meu primeiro contato remonta a 2010, quando, ainda como estudante de graduação em História, participei de um projeto coordenado pelo Prof. Cássio Fernandes, intitulado “A pintura

segundo os gêneros: Jacob Burckhardt entre a arte e a Civilização do Renascimento na Itália”. A iniciativa reunia jovens pesquisadores interessados tanto na tradição artística e humanística do Renascimento quanto na historiografia da arte, com especial atenção a autores como Aby Warburg, Fritz Saxl, Edgar Wind, Ernst H. Gombrich e Martin Wackernagel. A ênfase em Warburg me pareceu estratégica, considerando sua recepção ainda incipiente no meio acadêmico brasileiro, em contraste com sua difusão internacional.

### **De que maneira você estudou Warburg?**

Adoto uma abordagem historiográfica e histórico-intelectual, voltada a explorar Warburg em seu contexto teórico e filosófico. Inicialmente, concentrei-me em seus escritos sobre o Renascimento florentino; em seguida, passei ao estudo dos *Grundlegende Bruchstücke* e, mais recentemente, tenho buscado aprofundar sua relação com o saber antropológico e etnológico; não tanto a partir de uma crítica contemporânea, mas por meio de uma perspectiva histórico-genealógica.

### **Como o pensamento warburguiano influenciou seu próprio trabalho como estudioso?**

O estudo de Aby Warburg, inserido no horizonte mais amplo da tradição intelectual germânica, tornou-se o eixo central das distintas etapas da minha formação. Talvez a lição mais significativa que extraí desses anos de dedicação seja o modo como Warburg nos obriga a encarar o trabalho historiográfico em toda a sua tensão conceitual e complexidade metodológica. Vejo-o como um pensador denso, cuja reflexão teórica se apresenta de forma fragmentária, aforística, ambiciosa e provocadora; e, por isso mesmo, profundamente desafiante para qualquer tentativa de sistematização ou interpretação rigorosa.

### **Você está envolvido em algum projeto de pesquisa, grupo ou editora que se concentre em temas warburguanos?**

Minha participação mais ativa se dá no grupo de estudos “Warburg e Renascimentos”, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

---

### **Linda Báez Rubí (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México)**

#### **¿Cómo (¿cuándo?, ¿a través de quién?, etc.) entró en contacto con la tradición warburgiana?**

Mi encuentro con la tradición warburgiana (se me viene a la mente una imagen) fue como encontrarme con el hilo de Ariadna adentro de un laberinto. Los diversos caminos de investigación me fueron abiertos por personas académicas con intereses disciplinarios distintos pero colindantes y con un denominador común al centro del laberinto: los estudios publicados por el Instituto Warburg. Me explico.

El primer contacto fue en el primer semestre de mis estudios de la carrera en Letras hispánicas dentro de la Facultad de filosofía y Letras de la UNAM. En la asignatura Historia de la Cultura, discutimos la lectura del libro *La tradición oculta en la época isabelina* de Frances Yates. El libro, publicado en traducción al castellano por el Fondo de Cultura Económica, llevaba la marca editorial del Warburg Institute y fue una lectura que despertó mi fascinación porque reconstruía una época cultural donde no se podía entender la producción artística (tanto literatura como música y puesta en escena) sin su vinculación con el pensamiento del humanismo renacentista que albergaba un amplio espectro de ideas avenidas del hermetismo, la magia y la filosofía natural, el lulismo y las artes de la memoria. Saberes que habían sido prácticamente exiliados de los estudios disciplinarios institucionales universitarios por su halo de ocultismo. No obstante, este cúmulo de saberes entrelazados formaban parte de una cosmovisión integral del mundo (como el sello de la biblioteca, a su vez diagrama de la enciclopedia de Isidoro de Sevilla) que daban razón de ser a las manifestaciones culturales y artísticas del ser humano y que se convirtió en un modelo a seguir que guió mi manera de hacer investigación: explicar el objeto de estudio o problema a desarrollar al interior de la producción cultural humana de cada época en cuestión.

Otras vías que le dieron continuidad a este primero contacto se abrieron con otras personas en la universidad: Elena Estrada de Gerlero, con quien tomé la asignatura optativa de arte novohispano y quien llamó mi atención sobre las famosas publicaciones del Journal of the Warburg and Courtauld Institutes especializadas en la antigüedad grecolatina, la patrística y la teología medievales y el Renacimiento. Ella me insistió en continuar la investigación en las artes de la memoria en la pintura mural conventual del siglo XVI novohispano (el *ars memoriae* era un tema desconocido en México en los estudios de arte y fue introducido en esta disciplina hasta la publicación de Fernando R. de la Flor, *Emblemas: Lecturas de la imagen simbólica*, 1995 de la editorial Akal) así como en el tema de la retórica visual (en pintura y grabados). Al mismo tiempo, tuve la fortuna de cursar seminarios de literatura comparada con la escritora Angelina Muñiz-Huberman, cuya fascinación por la cábala, la magia y las ciencias ocultas en la literatura y la mística judía la habían llevado a conocer los estudios de la tradición warburgiana, mismos que me compartía. Y tercero, mis padres, Eduardo Báez Macías, cuya biblioteca personal fue un legado que siempre me acompañó (hoy se encuentra alojada en el CIADA de la Facultad de Arquitectura, UNAM) pero que fui descubriendo a medida que me adentraba a los libros que tenía en ella y donde encontré un ejemplar facsimilar (publicado por el FCE) de la *Rhetorica Christiana* de Fray Diego Valadés acompañada de espléndidos grabados, obra donde confluían varias corrientes de la teología humanista. Mi padre fue profesor e investigador de historia del arte en la UNAM, pero su amplia educación humanista le permitió conocer todo tipo de géneros literarios de diversas épocas, por lo que estaba familiarizado con la mística de Ramon Llull, quien fue vital para mis estudios sobre el humanismo renacentista. Asimismo, su biblioteca me introdujo por un lado a la historia de las ideas (desde filosofía, poesía, religión) así como por el otro, a la estética y a la historia del arte a través de los estudios de Ernst Gombrich, Erwin Panofsky y Edgar Wind, pertenecientes a lo que en

México se le conocía como la escuela Warburg. Todos los caminos por los que me condujeron estas personas tan allegadas a mí, académica y personalmente, se encontraban vinculadas con el sello de un lugar: el Warburg Institute. A ellos les debo su generosidad de compartir el conocimiento, no sólo el invaluable apoyo intelectual y espiritual que me brindaron a lo largo de mis estudios, sino su constante motivación para convencerme e impulsarme a continuar mis estudios de maestría *in situ* en el Instituto Warburg de Londres, lo que vendría a ser una de las más valiosas experiencias para mi futura carrera académica y docente. Comencé los estudios de maestría en esa espléndida biblioteca, recuerdo con la conferencia magistral de bienvenida a cargo de Ernst Gombrich. En esa ocasión habló del estudio de Warburg sobre Angelo Poliziano, los Médici en su papel de comitentes y los frescos de Domenico Ghirlandajo en Florencia. Fue ahí donde tuve el contacto directo con temas trabajados en textos de Warburg (en ese entonces la edición alemana de 1932 preparada por Gertrud Bing). Al mismo tiempo, no sólo comprendí sino que experimenté que los temas y problemas trabajados directamente por Warburg en sus investigaciones se reflejaban en su biblioteca que parecía ser una ramificación de su modo de ver el conocimiento (desde el pensamiento religioso y mágico hasta el científico), junto con la producción artística derivada del mismo. Tuve la sensación de encontrarme en un recinto especial, y el privilegio de haber llegado a un lugar donde la búsqueda no finalizaba, sino que apenas comenzaba. Recuerdo que nuestros profesores asignados, Jill Kraye, Charles Burnett, Charles Hope y Michael Evans nos daban una única divisa: exploren la biblioteca. La disfruté muchísimo, sobre todo porque me encontraba con muchos textos en alemán, un idioma que me era familiar, pues gracias a mi padres, tuve la oportunidad de aprenderlo desde mis estudios escolares. Con mis conocimientos de lenguas románicas y el latín aprendido en la Facultad de Filosofía y Letras, encontré, en la biblioteca Warburg gracias a la “gute Nachbarschaft”, lecturas tanto de fuentes primarias como inesperadas que comparé con mi tema de estudio (el lulismo en la retórica cristiana de las misiones en América en texto e imagen) y que me hicieron ver con una mirada comparativa aspectos y relaciones antes no vistas, tener en cuenta otros aspectos culturales y entender la interpretación del pensamiento humanista como un *Nachleben* de la Antigüedad y que hablar de tradiciones en realidad era hablar de procesos dinámicos y no estáticos, pues todo lo que viaja de un lugar a otro (los textos y las imágenes), de una época a otra, es susceptible de transformación. No sólo a nivel textual, sino a nivel de la imagen también.

### **¿Cómo estudió a Warburg?**

En esa época que pasé en el Warburg (1996-1998) aún se conocía poco el material manuscrito del mismo Warburg resguardado en el archivo, por lo que mi contacto fue hasta ese momento primordialmente con su escuela, su biblioteca y sus temas, pero no directamente con sus manuscritos. El archivo era un lugar poco visitado por los lectores de la biblioteca, en parte porque los materiales de Warburg se encontraban en catalogación y sólo las personas que dominaban el alemán tenían prácticamente acceso al estudio de esos materiales. La biblioteca, junto con el archivo fotográfico, continuaban siendo el punto de atención y de encuentro del público lector que frecuentaba el Warburg Institute. Después de mis estudios

de maestría procuré regresar cada oportunidad que tenía a la biblioteca antes de iniciar mi doctorado en la Universidad de Friburgo de Brisgovia, donde se encontraba albergado el Instituto Raimundo Lulio. Ahí me encontré no sólo con los estudios del Warburg Institute de nuevo, sino con personas medievistas que habían o estaban estudiando con Hans Belting y que frecuentaban a su vez el Instituto Warburg. Fue en ese momento, cuando dirigí mi atención con más cuidado a la obra de Belting y buscar entrar en contacto con su grupo de trabajo Bild-Körper-Medium. Eine anthropologische Perspektive (HfG, Karlsruhe), donde fui acogida en el 2005 como posdoctoranda hasta el 2008 año en que finalizó el programa. Recuerdo que en los seminarios que organizamos y las discusiones que entablamos sobre la *Bildwissenschaft* (concepto acuñado por Warburg), las reflexiones de Warburg sobre las imágenes se hallaban implícitas, no obstante primordialmente nos concentramos en el desarrollo de las propuestas teóricas de Belting y esbozar los horizontes abiertos por la *Bildwissenschaft* articulados en las propuestas de Horst Bredekamp, Gottfried Boehm, Klaus Sachs-Hombach, y Lambert Wirsing, entre otros.

El contacto directo con el material de Warburg manuscrito e inédito, sucedió hasta que preparé la edición en castellano del último proyecto de Warburg: *El Atlas de imágenes Mnemosine* (2012) y que surgió a partir de la necesidad de impartir un curso sobre la conformación de la *Bildwissenschaft* y la escuela alemana. Esto sucedió en el 2009 (año en el que obtuve una plaza de investigación en la UNAM) y encontrarme que no había traducciones al castellano del Atlas (no sabía que en esa época, la editorial Akal estaba preparando la traducción al español de la edición hecha por Martin Warnke del 2000). Este fue el momento clave y directo con material de archivo, época en la que Claudia Wedepohl, la archivista que sucedió a Dorothea McEwan, me guió por las carpetas con los fragmentos y manuscritos del Atlas de imágenes. Eso me conmovió mucho: ver las ideas de Warburg apuntadas con lápiz o tinta en papel de la época, apresadas en su letra manuscrita. La confrontación con este universo de fragmentos, a primera vista complejos de ordenar, me provocó una sensación de angustia pero a la vez avivó mi curiosidad y sed de conocimiento por tratar de comprender algo que se presentaba como inabarcable y angustiante a la vez, pero como una tarea a futuro por continuar. Esta, se presentó años después, cuando tuve la fortuna de participar en el proyecto internacional “*Bilderfahrzeuge: Aby Warburg’s Legacy and the Future of Iconology*” (2014-2018), me permitió pasar días enteros en la biblioteca y en el archivo, en un trabajo diario de “hormiga” como decía mi padre. Aprender a paleografiar la letra manuscrita de Warburg, confrontarse con los conceptos metafóricos de su lenguaje, pensar cómo traducirlos al español y cómo pensarlos a partir de ésta y frente a esferas culturales idiomáticas propias de latinoamérica, y cómo finalmente situar su legado dentro de la historia del arte, así como visibilizar aspectos aún no trabajados (revisión historiográfica) y por desarrollar (conceptos teóricos), se convirtió no sólo en una tarea en ese momento que apuntaba a consolidarse en un estudio infinito, sino más allá aún, en una pasión infinita. Con discípulas (Tania Vanessa Alvarez, Sandra Alvarez) y colegas (Emilie Carreón), intercambiamos opiniones e ideas y hasta hoy día compartimos este apasionante tema de estudio.

Dicho esto, en resumen y en retrospectiva, puedo decir que primero estudié a Warburg gracias a las publicaciones de su escuela (Yates, Saxl, Panofsky, Gombrich, Wind), segundo a través de su biblioteca durante mis estudios de maestría en el Warburg Institute, tercero a través de los teóricos de la *Bildwissenschaft* alemana que hacían referencia a las ideas de Warburg sobre la energía y el poder de las imágenes (Belting, Bredekamp y Boehm) y finalmente a través de una confrontación directa con el vasto material manuscrito fragmentario resguardado en el archivo del Instituto. Un largo viaje *ad fontes*.

### **¿De qué manera el pensamiento warburgiano influyó en su propio trabajo como investigador?**

Pienso que en muchos sentidos. Primero, puedo decir que las vivencias de búsqueda y encuentros con lecturas que enriquecieron mi investigación se la debo a ese dispositivo que es la biblioteca donde prácticamente se refleja la manera en que Warburg abordaba sus investigaciones. Su manera (estilo si se me permite decirlo así) de hacer investigación ha sido un modelo orientador para mí. Por ejemplo, me enseñó a actuar bajo la divisa de “ir hacia las fuentes” (*ad fontes*) en todo momento de investigación, esto implicaba la búsqueda y el trabajo meticuloso con las fuentes, comprobar, confrontar, corroborar y hacer un trabajo paciente de hermenéutica directamente con ellas. Lo digo no sólo a nivel textual que es por lo general el trabajo con documentos literarios o históricos, sino también con las imágenes mismas. Asimismo, la reconstrucción de esferas culturales en las que acaece el fenómeno de expresión artística o literaria que se va a estudiar, es un aspecto que siempre procuro trabajar a fondo y requiere de paciencia tanto en la búsqueda de material como en su atenta lectura (algo que la búsqueda en la biblioteca Warburg demanda). En segundo lugar, la *Bildwissenschaft* propuesta por Warburg y desarrollada en la escuela alemana con sus representantes (Belting, Bredekamp y Boehm), me permitió ver las distintas facetas que se presentaban en los problemas icónico-visuales al visualizar o hacer visible las imágenes. La *Bildwissenschaft* me enseñó a ir más allá del empleo de herramientas iconográficas e iconológicas para entenderlas como documentos susceptibles de lectura: se trataba de entenderlas además como fenómenos de expresión y de percepción y en ello, adentrarse a reflexionar sobre su capacidad de afección, develar cómo se hacen visibles (condiciones y medialidad), cómo nos mueven a imaginar y actuar, pero también cuáles relaciones establecemos con ellas. Por otra parte, el legado de Warburg me enseñó a valorar y procurar ejercer la *Grenzerweiterung*, no sólo como una práctica académica, sino como un modo de vida, un ethos que guía la investigación y que procuro siempre comunicárselo a mis alumnos. Pues se trata no sólo de un modo de hacer investigación que se aventura a romper fronteras y sobrepasar los límites disciplinares, sino a la vez y también de una superación personal en búsqueda de lo que nos mueve y apasiona. El hecho de ir más allá de nuestros límites y aventurarse a lo desconocido, pero con posibilidades de ser conocido, el indagar un fenómeno o problema minuciosamente, considerar sus preguntas desde varios aspectos del conocimiento, me enseñó el sentido y razón de ser de toda investigación ligada con un ethos humanista: se trata de abrir, no de

cerrar, se trata de liberar, no de constreñir, se trata de generar beneficio con el conocimiento y dejarse llevar por la curiosidad.

Asimismo, puedo decir que, hasta hoy día, el catálogo en línea de la Biblioteca se convirtió en uno de los elementos medulares en mis investigaciones: es el dispositivo orientador que me permite estructurar mis textos. El sistema de la biblioteca, como una vez me dijo Jill Kraye en una plática cuando estaba preparando la edición del *Atlas de imágenes Mnemosyne*, es lo más palpable del pensamiento de Warburg; y, ciertamente su pensamiento se materializa en esas constelaciones de órdenes y arborizaciones del conocimiento que la caracterizan. Cuando estuve investigando en el archivo entendí asimismo la importancia de éste, pues a partir de varios topos en que se ordean las fichas de trabajo resguardadas en los ficheros personales de Warburg (*Zettelkasten*), se puede comprender en gran medida la organización de las secciones de la biblioteca. Vienen a ser el corazón de ese cuerpo de libros. De ahí la importancia que los archivos tienen para la investigación, no sólo como resguardadores de la información en documentos, sino como productores del conocimiento.

**¿Ha tenido contacto con proyectos de investigación, grupos o editoriales que trabajen temas relacionados con Warburg?**

Sí, hoy se ha establecido una red más amplia que se ha ido consolidando en las últimas dos décadas. Desde el mencionado proyecto de los *Bilderfahrzeuge* me ha sido posible seguir en contacto con proyectos a raíz de los encuentros que se abrieron durante ese período de intensos viajes entre Londres, Berlín, Basilea y México. En el marco de este proyecto me surgió la idea de movilizar fondos tanto en la UNAM como en el CONAHCYT, para organizar en el 2017 un simposio internacional que contara con expertos warburgianos (fue el simposio que precedió a la publicación *Aby Warburg en/sobre América*). Mi motivación se debió en parte a que en el coloquio celebrado en Londres (2016) para festejar 150 años del nacimiento de Warburg, me sorprendió la ausencia de la academia latinoamericana en la confección del programa, cuestión que me pareció – me permito decirlo – una mirada eurocentrista que, a mi manera de ver, había que concientizar y desarticular. Así, mi intención fue establecer una plataforma de encuentro con la academia europea y la latinoamericana reunidas bajo un tema en común: el tema americano de Warburg. Hacer una actualización de dónde estábamos posicionados después de que la labor de José Emilio Burucúa impulsó los estudios warburgianos en Latinoamérica hacia finales de la década de los noventa, a dónde habíamos llegado y cuáles perspectivas se abrían de continuar con el tema en un diálogo con los europeos. La academia latinoamericana había adquirido ya mucha motivación y contaba con un gran potencial de desarrollo hacia finales de la segunda década del siglo XXI. En Argentina, Héctor Ciocchini y José Emilio Burucúa introdujeron al mundo latinoamericano la personalidad de Warburg y es a este último sobre todo a quien le debemos un renacimiento de la importancia de su pensamiento y la creación de una generación de académicos, como Laura Malosetti, quienes a su vez han impulsado a otras generaciones, que a su vez se han dedicado a fortalecer los estudios de Warburg no sólo en países latinoamericanos (como Chile), sino también



a establecer vínculos más estrechos con la escuela italiana (a través de Claudia Cieri Via). El coloquio que se organizó en Argentina al año siguiente del de México, “Repercusiones de la obra de Aby Warburg en América Latina” (2018) fue un acontecimiento que subrayó cómo Warburg se posicionaba en Latinonamérica después de casi tres décadas en que se dirigió la atención a su persona.

Por otra parte, durante mi época de investigación en el archivo con el proyecto de los *Bilderfahrzeuge* me encontré con personajes interesantísimos como Leão Serva, académico brasileño quien estaba trabajando en ese momento el material visual que Warburg había coleccionado sobre el tema de la propaganda en la primera guerra mundial y cuyos resultados desembocaron en su libro *War, Warburg And The World War I Press Photos* (Joinville 2020). Por otra parte, he mantenido contacto con Jorge Schwartz, pensador que ha partido de los postulados teóricos de Warburg sobre la imagen para acercarse a problemas del arte moderno y contemporáneo latinoamericano. Asimismo, en algún momento entré en contacto con Mauricio Oviedo Salazar (Universidad de Costa Rica), y con el filósofo Lisimaco Parra (Universidad de Colombia) quien ha procurado dar a conocer la importancia del pensamiento warburgiano, y cuyos conocimientos del alemán lo han llevado a adentrarse con solidez además en el estudio de la *Bildwissenschaft*. A él le debo no sólo su amable invitación en el 2016 para impartir un serie de conferencias sobre Warburg en la universidad de Colombia, sino que fue a su vez, él quien me introdujo con Martin Treml, historiador del arte y de las religiones, quien participó en la publicación de *Aby Warburg. Werke* (Berlin 2010) y se ha perfilado como uno de los investigadores interesados en establecer nexos de colaboración con la academia latinoamericana.

Asimismo, en México, en la asignatura que imparto junto con mi colega, Emilie Carreón, procuramos despertar interés mediante una revisión historiográfica y teórica de la *Bildwissenschaft* y el papel de Warburg en ella, así como a animarlos a reflexionar sobre conceptos icónicos de cara la historia y la problemática que competen a las esferas culturales hispanoparlantes y las lenguas amerindias de grupos culturales cuya producción artística ha sido tema de estudio (esto se puede ver con los estudios, por ejemplo, de Johannes Neurath).

Durante el ya mencionado simposio del 2017 hubo acercamientos donde se generaron enlaces de trabajo fructíferos que han tenido repercusiones importantes. Por ejemplo, con Giovanna Targia, quien me ha invitado en varias ocasiones a colaborar en proyectos warburgianos, o con Christopher Johnson, quien actualmente se encuentra realizando una estancia de sabático en la UNAM en Oaxaca. Mi intención es continuar desarrollando la temática de los americanos en el pensamiento de Warburg, visualizar su postura tanto a nivel historiográfico como teórico, ahora con el apoyo de Inge Hinterwaldner (discípula de Gottfried Boehm y Hans Belting), quien sustenta la Cátedra de Historia del Arte en el Karlsruher Institut für Technologie (KIT). El proyecto titulado Projekt “Spielen, Vernetzen, Entdecken: das digitale *Nachleben* schriftlicher und bildlicher Fragmente Aby Warburgs americana Nachlass (Bilder und Text modellieren)” (“Playing, connecting and discovering: the digital afterlife of Aby War-

burg's *americana* Fragments (modelling words and images)”), busca poner a disposición los fragmentos de Warburg sobre su viaje a América y establecer un sistema de vinculación en un modelo tanto físico como virtual que permita visibilizar una red de conexiones a partir de los ficheros de trabajo de Warburg. En este sentido se trata de una reflexión epistemológica que se desprenden de los modelos y que en su modo de visualización y visibilización es posible apresar capas y niveles antes no vistos y que son elementos importantísimos en la construcción de un conocimiento abierto. En el marco de este proyecto tuve la oportunidad de conocer a Thomas Hensel (Universidad de Pforzheim), cuyo libro sobre la concepción de la imagen energética en Warburg, resultó modular para el manuscrito que tengo en preparación y que se vincula con el proyecto mencionado.

En cuanto a editoriales, bueno están Sexto Piso, Siruela, Marcial Pons, y la Carl-Justi-Vereinigung, de las que conozco tienen interés en publicar material de Warburg. Finalmente, espero que otras casas editoriales se sumen al reto de publicar material manuscrito de Warburg, una tarea que puede resultar compleja, pero que como toda experiencia en la biblioteca Warburg, está llena de encuentros y sorpresas enriquecedoras de conocimiento.

---

#### **Norval Baitello Junior (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil)**

##### **Como (quando, por meio de quem, etc.) você entrou em contato pela primeira vez com a tradição warburguiana?**

Em abril de 1984, vivendo em Berlim e fazendo meu doutorado na Freie Universität, deparei-me com o livro *Aby Warburg–Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, em uma livraria. Ao folheá-lo fui capturado pelo enigma contido no grosso volume de 650 páginas, um pensador de quem eu nunca ouvido falar e que era ali magistralmente homenageado. Não havia internet e tampouco outras obras publicadas, dele ou sobre ele. Mergulhei no belo volume, sem imaginar que nascia ali uma descoberta para a vida toda. Pude presenciar, nas décadas seguintes, a crescente onda mundial de publicações de seus textos e a enxurrada avassaladora de estudiosos que se voltavam para seu pensamento.

##### **De que maneira você estudou Warburg?**

Minha área de atuação é a Ciência da Comunicação entendida como integrante do grande campo das Ciências da Cultura, a maior preocupação de Aby Warburg, cuja biblioteca pretendia abranger. Estudei em Berlim com o jornalista Harry Pross, um pensador cassireriano que construiu uma teoria da mídia que estuda os ambientes culturais nos quais nos inserimos. Assim, venho me dedicando a pensar uma Ecologia da Mídia na qual Warburg tem um papel de extrema importância. Dentro desta ecologia, as imagens desempenham um papel hegemônico desde a Renascença e hoje, extremamente inflacionadas, geraram um profun-

do desequilíbrio nos nossos sentidos e em nossa percepção do mundo. Warburg oferece um agudo instrumental para compreendermos estes tempos.

### **Como o pensamento warburguiano influenciou seu próprio trabalho como estudioso?**

Não creio em influências, mas em devoração, antropofagias. E me vejo como um devorador do pensamento warburguiano, em diálogo com outros pensadores contemporâneos instigantes, de distintas áreas. Para mencionar apenas alguns, mencionaria Dietmar Kamper, Hans Belting, Vilém Flusser, Hans Blumenberg, Harry Pross, Ivan Bystrina, Oswald de Andrade.

### **Você está envolvido em algum projeto de pesquisa, grupo ou editora que se concentre em temas warburguanos?**

Só em um projeto de pesquisa, financiado pelo CNPq, em Ecologia da Imagem e da Mídia. O último produto resultante daí é meu livro *Os venenos de Warburg*, a sair proximamente pela Edusp. Reporto nele os resultados de minha pesquisa no Arquivo Warburg em Londres sobre o instigante “armário do veneno” (*Giftschrank*) mantido por Aby Warburg em sua biblioteca em Hamburgo.

---

### **José Luis Barrios Lara (Universidad Iberoamericana, Mexico)**

#### **¿Cómo (¿cuándo? ¿a través de quién?, etc.) entró en contacto con la tradición warburgiana? ¿Cómo estudió a Warburg?**

Mi contacto con Warburg comenzó en 2016 a través de los estudios que Didi-Huberman le dedicó y de manera muy tangencial, pero muy significativa a través de las referencias que hace en *El libro de los Pasajes* Walter Benjamin. En 2017 participé en el Simposio Internacional “Warburg (en/sobre) América. Traducciones y proyecciones” organizado por Linda Baez en la Universidad Autónoma de México. Mi acercamiento a Warburg está estrechamente relacionado con el concepto de constelación de Benjamin y lo trabajé más a nivel metodológico que historiográfico y teórico, esto se debió a qué fue una herramienta fundamental para curar la exposición conmemorativa de los 100 años de la Constitución Mexicana. Al lado del concepto de imagen dialéctica benjaminiana, las categorías de Arqueología afectiva, *Pathosformeln* fueron fundamentales en el desarrollo de la tesis curatorial y el diseño museográfico de esa exposición: la excavación afectiva de la forma y la imagen sobreviviente permitieron construir paneles (dispositivos) museográficos donde buscaba mostrar el pathos de los imaginarios de la conformación de la constitución mexicana de 1917.

#### **¿De qué manera el pensamiento warburguiano influyó en su propio trabajo como investigador?**

La influencia de Warburg en mi trabajo como curador y teórico del arte ha sido fundamental, sobre todo la relación que Warburg plantea entre la forma y el impulso dionisiaco que la ha-

bita, es un concepto que atraviesa todo mi trabajo. Allende que la influencia que tuvo sobre otros filósofos la he podido rastrear y con ello he podido unir y tramar lecturas más complejas sobre forma, afecto, historia, etc. no sólo el arte sino también en el cine y desde luego la relación que esto guarda con el arte y la cinematografía de México.

**¿Ha tenido contacto con proyectos de investigación, grupos o editoriales que trabajen temas relacionados con Warburg?**

He tenido contacto con investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en filosofía es poco el trabajo que en México se hace sobre Warburg.

---

**Jens Baumgarten (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)**

**Como (quando, por meio de quem, etc.) você entrou em contato pela primeira vez com a tradição warburgiana?**

A primeira vez entrei em contato com o pensamento de Warburg no começo dos anos 1990 com a reabertura do Warburg Haus em Hamburgo. Neste contexto foram organizados dois colóquios internacionais sobre Panofsky (com a participação da segunda esposa dele) e o colóquio internacional sobre Warburg. As pessoas mais importantes eram Martin Warnke e Horst Bredekamp. Warnke, que usou o dinheiro do Leibniz-Preis (o mais renomado prêmio da Alemanha) para restaurar o Warburg-Haus e fundou a “Iconografia Política”.

**De que maneira você estudou Warburg?**

O pensamento de Warburg era presente em quase todos os cursos e eventos nesta época no Instituto de História da Arte na Universidade de Hamburgo.

**Como o pensamento warburgiano influenciou seu próprio trabalho como estudioso?**

A minha tese de doutorado *Konfession, Bild und Macht* não seria possível sem estudar o pensamento warburgiano. Isso vale também para a minha pesquisa sobre “Sistemas Visuais no Brasil Colonial”. Também a criação do curso/departamento de História da Arte na Universidade Federal de São Paulo foi influenciado pelo pensamento warburgiano.

**Você está envolvido em algum projeto de pesquisa, grupo ou editora que se concentre em temas warburgianos?**

Estamos na preparação de uma edição de escritos selecionados de Martin Warnke em Português e Espanhol para América Latina que é uma pessoa mais importante de recuperação do pensamento de Warburg e seus estudos em torno da “Iconografia Política” são pesquisas enraizadas em Warburg e desenvolve aspectos principais de Warburg. Este projeto está apenas no começo entre Peter Krieger, Karen Michels e Horst Bredekamp [e um livro está atualmente em preparação com base nos debates com esses três autores]. Com Peter Krieger da UNAM

no México trabajamos juntos em vários projetos que são inspirados/aproximados por Warburg.

---

**Maria Berbara (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)**

**Como (quando, por meio de quem, etc.) você entrou em contato pela primeira vez com a tradição warburgiana?**

No início dos anos 1990, através de Fritz Saxl sobretudo, mas também Ettlinger. Esses dois autores, que citavam muito Warburg, eram leituras de cabeceira em meu mestrado e doutorado.

**De que maneira você estudou Warburg?**

Li Warburg no âmbito do meu doutorado, que foi sobre a recepção de imagens sacrificiais greco-romanas na Europa do século XVI e primeira metade do XVII. Além disso, meu orientador de doutorado, em Hamburgo, foi Martin Warnke. Na época (entre 1994 e 1998), Warnke estava muito ocupado em reinaugurar a Warburg Haus e em dirigir o Centro de Iconografia Política.

**Como o pensamento warburgiano influenciou seu próprio trabalho como estudioso?**

Influenciou muito. Penso que me preparou especialmente para o “global turn” que explodiria alguns anos mais tarde.

**Você está envolvido em algum projeto de pesquisa, grupo ou editora que se concentre em temas warburgianos?**

No momento não, mas vários de meus ex-orientandos trabalharam com Warburg e muitos de meus alunos se interessam por ele, de modo que estou sempre, de alguma maneira, relendo-o e revisitando-o.

---

**Gabriel Cabello (Universidad de Granada, España)**

**¿Cómo - ¿cuándo? ¿a través de qué/quién? – entró en contacto con la tradición warburgiana?**

Hace en realidad bastante tiempo. Como casi todos los que cursamos estudios de historia del arte, seguí una asignatura de iconología, y en ella se trataba a Warburg. Era, eso sí, tratado sobre todo como ‘fundador’ de una corriente cuyas herramientas definitivas habrían de proporcionar Panofsky o Gombrich. Pero el azar me predispuso al encuentro con ‘otro’ Warburg. Mi primer texto académico estudiaba la iconografía de las ánimas del purgatorio a partir

de una capilla del siglo XVIII. Me encontré con que aquellas figurillas poco relevantes desde el punto de vista plástico vehiculaban sin embargo imágenes poderosísimas. Todas las parroquiales tenían una capilla dedicada a las ánimas, que eran la segunda devoción más extendida después de la mariana. La lectura de Jacques Le Goff o Michel Vovelle me permitió comprender la relevancia teológico-pragmática (tras Trento) y antropológica (como obliteración del 'doble' animista) de aquellas imágenes, que operaban en distintas temporalidades, algunas de mucha más larga duración que la que suele ocupar a los historiadores del arte, y que no se entendían sin sermones y libros devocionales plagados de apariciones de ánimas. Cuando, años después, topé con la lectura que Georges Didi-Huberman hizo de la (según él) "antropología de las imágenes" de Warburg, descubrí que los problemas que me había ocupado estaban en el centro de una tradición, que había quedado algo relegada, en mi propia disciplina.

**¿Cómo estudió a Warburg? ¿A través de qué textos? ¿Se ha acercado más a la figura de Warburg a través de los importantes estudios dedicados a su obra?**

Mi lectura de Warburg pasa por la de Georges Didi-Huberman, que a su vez pasa por la de Agamben y por la de Robert Klein. La obra de Warburg, como la de Walter Benjamin, quedó inacabada. De ahí que ella misma invite especialmente a desarrollarla, a enriquecerla. Cuando uno lee un texto como el del retrato florentino, la impresión es que cada párrafo podría desplegarse en veinte páginas, por todo lo que hay ahí condensado (sobre el archivo, sobre la mimesis por contacto, sobre las temporalidades distintas que se entreveran, sobre la relación voz/palabra/imagen...) y que invita a su desarrollo.

**¿Ha influido el pensamiento warburguiano en su propio trabajo como académico? ¿De qué forma?**

Mucho. Menos de modo positivo que, por así decirlo, 'espiritualmente'. Por ejemplo, cuando he trabajado sobre la 'posthistoria' de Guernica, inevitablemente algo de Warburg estaba ahí impulsándome.

**¿Ha estado en contacto con proyectos de investigación, grupos o editoriales que traten temas warburguianos?**

Sí. Cuando puedo, asisto al seminario permanente sobre Warburg que se sigue en el Centro de Estudios de Historia y Teoría del Arte – CEHTA – en París, un centro con el que me satisface muchísimo poder colaborar de vez en cuando. En España, he publicado con los editores de Sans Soleil, que prestan mucha atención a Warburg y, en general, a las imágenes, tanto en su revista (un texto sobre la noción de 'figura') como en la colección "Pígmalión" (un libro, colectivo, sobre Hubert Damisch).

---

**Rafael Cardoso (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil; Freie Universität Berlin, Deutschland)**

**Como (quando, por meio de quem, etc.) você entrou em contato pela primeira vez com a tradição warburgiana?**

Se estou bem lembrado, a primeira vez que ouvi falar em Aby Warburg foi nos anos 1980 por meio dos livros de E.H. Gombrich.

**De que maneira você estudou Warburg?**

Lendo seus escritos e estudando as pranchas do *Atlas Mnemosyne*.

**Como o pensamento warburgiano influenciou seu próprio trabalho como estudioso?**

Warburg propicia uma estrutura para pensar a transmissão de ideias e formas por meio das imagens. Refiro-me, em particular, a conceitos como a migração das imagens (*Bildwanderung*) e as imagens como veículos (*Bilderfahrzeuge*). Empregar os conceitos e preceitos preconizados por Warburg possibilita compreender melhor a apropriação das formas e sua transformação no tempo e no espaço. As soluções formais não são estáveis, mas antes dinâmicas. Porém, elas carregam evidências de sua origem, que ajudam a compreender seu sentido profundo. Isso é muito importante num país com história colonial, pois permite que tiremos sentido dos processos de transculturação.

**Você está envolvido em algum projeto de pesquisa, grupo ou editora que se concentre em temas warburgianos?**

Não ativamente, mas mantenho relações próximas com a Warburg Haus em Hamburgo.

---

**Emilie Ana Carreón Blaine (Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México)**

En varias ocasiones, aunque sin ser plenamente consciente de ello, durante mis estudios entré en contacto con la tradición warburgiana. La primera vez habrá sido hace aproximadamente 4 décadas durante la licenciatura Artes Plásticas en el Art Center College of Design, Pasadena, California. En un curso obligatorio, una visión general de la historia del arte universal, para la unidad arte griego antiguo escogí el tema iconográfico de las arpías y la profesora Faya Causey me recomendó consultar textos publicados en el “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, y más tarde, cuando cursaba una maestría en estudios Bizantinos en la Universidad de Nueva York, nuevamente entré en contacto con tradición warburgiana. En clase leíamos los estudios de Richard Krautheimer, quien más tarde me enteraría, realizó investigaciones en el Instituto Warburg y trabajó con Fritz Saxl en el Proyecto Censo. No hace

falta decir más, mis estudios bizantinos no progresaron, pero el nombre de Aby Warburg, lo sabía ligado a una revista y a una biblioteca, si no mucho más.

Al regresar a la Ciudad de México ingresé a la maestría en Historia del Arte en la UNAM, México y en el seminario de Dudjica Segota leíamos a autores que habían trabajado con Aby Warburg o habían desarrollado sus investigaciones en la biblioteca Warburg por ejemplo, Ernst Gombrich y Erwin Panofsky, al tocar cuestiones de estilo e iconología, o bien Michael Baxandall, cuando nos referimos a el ojo de la época, pero en 1987 a las personas que estudiábamos arte precolombino, Aby Warburg nos era completamente desconocido. Aunque no los americanistas que el estudioso alemán conocía, por ejemplo, Zelia Nuttall, Eduard Seler, Theodore Preuss y Paul Westheim, aunque eso lo aprendería mucho después.

Concluida la maestría, ya como investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM tuve la oportunidad de desarrollar entre 1997 y 2000 mis estudios de doctorado con el tema juego de pelota del México prehispánico en la EHESS École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris bajo la dirección de Georges Vigarello. La primera lectura que me recomendó fue el libro *Le football florentin. Les jeux et le pouvoir à la Renaissance* de Horst Bredekamp, quien más adelante aprendería estaba ligado a la escuela warburgiana; aunque fue en un seminario de Didi-Huberman en el cual por primera vez escuché del viaje a América de Aby Warburg y de su obra *El ritual de la serpiente*. En resumidas cuentas, puedo decir que entré en contacto con la obra de académicos motivados por la obra de Warburg y conocía las casas editoriales ligadas a la tradición warburgiana a través de las ediciones del Courtauld Institute mucho antes de que conociera de Aby Warburg.

Comencé a estudiar a Warburg en respuesta al profundo interés en él de mi amiga y colega Linda Báez. Una vez que a través de su padre Eduardo Báez Macías formamos una amistad y consolidamos una relación de trabajo. Todo comenzó en 2007, cuando en el marco del grupo de trabajo Bild Image Medium una perspectiva antropológica fundado por Hans Belting, Linda con un grupo de estudio de Hochschule für Gestaltung Karlsruhe y el profesor Beat Wyss viajaron a la Ciudad de México para participar en un coloquio cuyas memorias se publicaron bajo el título *Los itinerarios de la imagen: prácticas, usos y funciones* (2010). En ese encuentro aprendí acerca de los alcances de las propuestas de Warburg, y poco después tuve la ocasión de comprar en la colonia Roma la traducción al español de *El ritual de la serpiente* (2008). Esa fue la primera ocasión en la que tuve la oportunidad de contacto con proyectos de investigación, que trabajaban temas relacionados con Warburg y estudié la obra de los warburgianos.

Poco después, Linda y yo empezamos a dar clase juntas en el Posgrado de Historia del Arte, UNAM, el seminario Teoría y Metodología. Ella desde el arte novohispano y yo desde el arte indígena de América. El seminario le queríamos dar juntas precisamente por nuestro interés compartido en las representaciones mentales y las imágenes de distintos tipos que las expresan: verbales, visuales, musicales, que se conciben al interior de una cosmovisión, pero sobre todo en respuesta al interés de Linda en la recepción de Warburg en los estudios del



arte prehispánico. Yo le aclaraba que Warburg realmente le era desconocido a esta área de estudio de la disciplina, como han escrito Claire Farago y Johannes Neurath, y claramente se refleja en la historiografía del arte prehispánico de México como formulada por George Kubler, y de Estados Unidos como trazada por Elizabeth Boone, a lo que ella sugirió que en el seminario leyéramos *El ritual de la serpiente*, obra de Aby Warburg que no era lectura acostumbrada por los americanistas.

También leíamos diferentes capítulos de *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, traducido a español en 2005 lo cual a veces parecía algo confuso. Linda tenía las lecturas en alemán, yo contaba con una edición en inglés y una en francés del libro, mientras que un alumno tenía la traducción al italiano. De tal modo muchas veces más que leer el texto mismo cotejábamos las traducciones y discutíamos terminología. Así las lecturas de algunos de los textos de Warburg influyeron en la manera en la cual logré estructurar textos y la selección de algunos de los temas que abordé. Por ejemplo, el hecho que Warburg escribía de una variedad de imágenes, desde las grandes pinturas de Sandro Botticelli a las pequeñas pinturas anónimas en pastilleros, o recortes de revistas me permitió estudiar y escribir acerca de imágenes poco relevantes, del arte nada canónico. Por ejemplo, *Barbie en Palenque*, o *La manufactura de lo intangible* (2013), *Las orejas mexicanas del ratón Miguelito*, o *La manufactura de un delirio* (2020), o bien *Ephemera educacional: los objetos de usar y activar. Las Monografías de la Historia* (2023).

En este sentido el pensamiento warburguiano influyó en mi trabajo en tanto que enriqueció la colaboración entre Linda y yo. Mientras cada una trabajaba temas propios de su campo de estudio también desarrollábamos investigación conjunta y presentábamos nuestros avances compartidos en foros internacionales, algunos vinculados a la escuela warburgiana. Experiencias singulares siendo cuando tuvimos la oportunidad de presentar conferencias alrededor de los biombos novohispanos. Una que presentamos en el 33rd Congress of the International Committee of the History of Art en Nürnberg en una mesa organizada por Horst Bredekamp que fue publicada con el título *Neues Hispanic faltendes screens Abbild, das Kunstprodukte erzeugt* (2013), y otra en la casa Warburg en Hamburgo que se publicó bajo el título editado por Uwe Fleckner, *Looking at the New Hispanic folding screens' many faces Iconic translation and transformation* (2019). Estas son las experiencias que me pusieron en contacto con colegas que trabajaban temas relacionados con Warburg y las que me dieron la oportunidad de conocer los proyectos de investigación que seguían temas relacionados con Warburg. Destaca la visita al Museo de Etnología de Hamburgo donde nos encontramos con Christina Chávez, cuando revisábamos los archivos y visitamos la colección.

En el Seminario conjunto a lo largo de los diferentes semestres con los alumnos además de leer *El ritual de la serpiente* y diferentes capítulos de *El renacimiento del paganismo* también empezamos a leer partes de *El Atlas Mnemosine*, generalmente fragmentos de la obra de Warburg que traducía Linda del alemán al español y que publicó en conjunto en 2012. Con el tiempo empezamos a leer también los textos de estudiosos interesados e influenciados por

los postulados de Warburg con los cuales Linda había tenido oportunidad de estudiar. Hans Belting; Horst Bredekamp y Gottfried Boehm. Iniciamos con la lectura de la obra *Antropología de la imagen* de Belting que había sido traducida al español desde el año 2007, seguida por la lectura del libro de Bredekamp *Teoría del acto icónico* primero en inglés, y después en español, una vez que se publicó en 2017. Con respecto a los escritos de Gottfried Boehm, ninguno de sus libros había sido traducido al español, y Linda se ocupaba de esta tarea. Así, aunque conocí a Boehm cuando en 2012 viajó a México para participar en el coloquio “Los estatutos de la imagen: creación-manifestación-percepción”, donde impartió la conferencia magistral, conocí su obra en el Seminario. Cada semana Linda nos compartía los avances de su traducción de *¿Cómo generan sentido las imágenes?* Leíamos en fascículos la traducción y discutíamos las extensas notas del libro que se publicaría en 2017.

Es a partir de mi lectura de estos textos que el pensamiento warburguiano influyó en mi trabajo de investigación. Al realizar las discusiones alrededor de las lecturas del seminario, hablábamos de las diferentes teorías de la imagen. Linda me preguntaba acerca de las nociones de la imagen en arte prehispánico vis a vis las del occidente, y discutíamos terminología. Así encontré que ciertos autores de la escuela de los Bildwissenschaft (Hans Belting) y de la visual studies (James Elkins) para distinguir entre la imagen europea y la amerindia optaron introducir a la discusión de la antropología de la imagen y de la historia del arte el término en lengua náhuatl *ixiptla*, y a raíz de una revisión historiográfica resumí que son propuestas que buscan correspondencia y simetría entre los conceptos imagen e *ixiptla*, pero las vacían de significado, rindiéndolas improductivas. Esta investigación se publicó en 2014 bajo el título *Un giro alrededor del ixiptla*.

En el seminario, mi entusiasmo por Warburg e interés en su viaje a América creció. Todavía más puesto que durante los semestres que pasaban veía con curiosidad que Linda se interesaba en Eduard Seler, Theodore Preuss, Zelia Nuttall, es decir en los autores de los estudios fundacionales del arte prehispánico, en los escritos de otros americanistas conocidos como Franz Boas y no tan conocidos Hermann Strebel y Theodore Danzel. Todos los cuales, después aprendí, habían entrado en contacto con Warburg durante su viaje a América entre 1895-1896, o bien jugarían un papel fundamental en las propuestas de Warburg cuando poco antes de su muerte retomó sus estudios americanistas. Linda armaba el itinerario de Warburg de Nueva York al American Southwest y para ella era fundamental registrar a todos los americanistas con los que Warburg interactuó y a sus posturas académicas, razón por la que el libro de Georges Kubler, *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*, que era la base del curso de licenciatura que entonces impartía en el Colegio de Historia de la UNAM le resultaba muy útil, como también la *Historia de la Arqueología de México* de Ignacio Bernal, y su *Bibliografía de arqueología y etnografía de Mesoamérica y el norte de México* (1962).

El interés compartido por la historiografía de los estudios precolombinos desembocó en una investigación que creció del proyecto de Linda alrededor del viaje de Warburg en América. Inspirada por sus pesquisas, desarrollé el material que ella había reunido y escribí el texto

*Aby Warburg y los estudios de antropología, etnografía y arqueología en la historiografía americanista*, que se publicó en *Aby Warburg (en/sobre) América: historia, sobrevivencias y Repercusiones* (2024), las memorias de otro coloquio que se desarrolló en la ciudad de México al cual llegaron colegas de la escuela warburgiana. En esa ocasión tuve la oportunidad de re encontrarme con colegas que había conocido ya sea de la Casa Warburg en Hamburgo o en el Instituto Warburg en Londres: Johanness von Müller, Ewe Fleckner, Andreas Beyer, Christopher D. Johnson, Isabella Wolf y Paul Taylor, y de conocer otros colegas que trabajan temas relacionados con Warburg. Viajaron de diferentes partes del mundo a la Ciudad de México Claudia Wedepohl, David Freedberg, Giovanna Targia, Spyro Papapetros, David Stimilli y Philippe Michaud, para participar en el coloquio organizado por Linda Báez en el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM enfocado en dar a conocer el papel que jugó América en Warburg y que juega Warburg en América, en este caso Hispanoamérica singularmente en el cono sur, donde el equipo de trabajo de Emilio Burucúa, Laura Malosetti y Nicolas Kwiatkowski desarrolla su investigación.

Ahora en 2025, después de entrar en contacto con la tradición warburgiana al estudiar algunos de los textos de Warburg e interactuar con grupos de investigación relacionados a Warburg, me percaté que el pensamiento warburgiano y una mayor comprensión de sus propuestas me llega a través de las personas que lo han estudiado y cultivado sus postulados. Ciertamente Linda Báez, y su discípula Vanessa Álvarez Portugal, y ahora de manera más directa a través de los estudios de Inge Hinterwaldner que ha sido discípula de Gottfried Boehm. En ese sentido logro mejor entender cómo es que la factura de modelos ha sido un acercamiento constante en mis investigaciones y explicar la relevancia de este enfoque.

Patente en mis estudios de la materialidad del hule y de la pelota de hule en el juego prehispánico cuando realicé experimentos con el hule para observar su comportamiento y convoqué alumnas u alumnos para jugar el juego ancestral, en mis estudios de sacrificio humano y la representación de la violencia ritual a través de la exposición de fragmentos del cuerpo en los tzompantli, cuando con cráneos de plástico armé una empalizada de cráneos y de la sangre en las imágenes, al intentar representar sangre siguiendo los postulados de Cenino Cennini. En la actualidad, en mi investigación que busca articular los sacrificios que se efectuaron en el cenote sagrado de Chichén Itza, Yucatán hago modelos tridimensionales, reconstrucciones de los ídolos de barro y de madera para recrear su destrucción en rituales y comprobar mis hipótesis.

Este acercamiento también se ha manifestado en otras investigaciones que desarrollamos Linda y yo. Uno de los más aventurados y divertidos enfocado en el estudio que desarrollamos durante la pandemia alrededor de los Chimallis emplumados y su supervivencia en el gabinete de Maravillas en la corte de Federico, *The mexikanischer Feldzug of Aby Warburg: A Journey to Trace. From Acoma to Old México*, Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH, en el que yo tomé el papel de Gertrude Bing, en un espíritu de juego que busca retomar y recrear momentos que integraron el trabajo de Warburg.

Espíritu que se refleja también en nuestro estudio de Theodore Danzel y su relación con Warburg, cuando con Fritz Saxl planeaban con carpinteros y pintores la creación de modelos a escala de los monumentos arquitectónicos de Chichen Itza para entender la astronomía Maya y mostrarlos en el planetario de Hamburgo, como asentado en el texto *Aby Warburg y los estudios de antropología, etnografía y arqueología en la historiografía americanista*. Y en cierta medida es quizás este interés compartido lo que nos ha mantenido trabajando juntas. Con la factura de replicas y modelos. Inició cuando hicimos un modelo a escala 2 a 1 de un biombo novohispano que presentamos en Nuremberg 2013; continuó cuando hicimos un modelo tridimensional del calendario de Valadés *Hidden Resemblances: Re-contextualized and Re-framed: Diego de Valadés' Cross Cultural Exchange* (2021), y sigue vigente en nuestro interés compartido en el estudio del Azul maya.

---

### **Roberto Casazza (Universidad de Buenos Aires, Argentina)**

#### **¿Cómo (¿cuándo? ¿a través de quién?, etc.) entró en contacto con la tradición warburgiana?**

No sabía nada de Aby Warburg cuando, en 1994, con 24 años, entré por primera vez al Instituto Warburg, en ocasión de un viaje circunstancial que hice a Londres y que duraría unos tres meses, aunque luego se extendió. Un querido profesor de la Universidad de Buenos Aires, Dr. Francisco Bertelloni, me pidió que acerque a la Biblioteca del Instituto Warburg, “un lugar interesante, donde se dedican al Renacimiento”, los últimos números de la revista “*Patristica et mediaevalia*”, que él editaba. Francisco, muy generoso, también me había hecho una carta de recomendación genérica, como estudiante recién egresado, formado en filología y filosofía antigua y medieval. Con esos números de la revista subí los escalones del Instituto Warburg, me presenté, y a los pocos minutos estaba dialogando con Anita Pollard, Secretary and Registrar, quien me contó la historia del Instituto, sus referentes, la estructura de la Biblioteca, etc. A los diez días me convertí en Ocasional Student, y permanecí allí durante tres años y medio, estudiando en tiempo completo, aunque intercalando dos períodos de seis meses en Friburgo, Alemania. Durante el primer período, casi un año y medio, realicé la edición crítica de un texto medieval, el *De physiciis ligaturis* de Charles Burnett, durante la segunda completé la Maestría en Combined Historical Studies – The Renaissance, cuya tesis estuvo dedicada a una iconología de voluntas.

#### **¿Cómo estudió a Warburg?**

A poco de estar allí escuché la conferencia que Ernst Gombrich, cada año, ofrecía por entonces para inaugurar el ciclo lectivo. Y al mismo tiempo, quedé deslumbrado con la fototeca, en la que pasaba horas y horas mirando imágenes, sin más. Escuché también que un argentino, Héctor Ciocchini, había trabajado allí años atrás, y me procuré una descripción que él había hecho del instituto, relativamente breve, y la envié por carta a mis amigos en Argentina, foto-

copiada. Rápidamente me asignaron un espacio y una computadora en la Sala de Estudiantes de Posgrado, y comencé a compartir plenamente la vida del instituto, con sus intercambios de pasillo, sus consultas a colegas, sus cursos de idiomas, sus charlas con supervisores, sus continuidades en los pubs de Bloomsbury, sus estancias de estudio en la antigua Sala Redonda de la British Library, un lugar inspirador, en la que fui uno de sus últimos lectores, poco antes de la mudanza.

### **¿De qué manera el pensamiento warburgiano influyó en su propio trabajo como investigador?**

La influencia del pensamiento de Aby Warburg, o mejor, de la aproximación warburgiana sobre mi trabajo se fue consolidando con los años, especialmente luego del encuentro con José Emilio Burucúa, en 2002, ya en Buenos Aires, quien ofreció un seminario sobre la obra de Aby Warburg. Ese curso de verano fue una experiencia extraordinaria, porque Burucúa, sin haber estudiado mucho tiempo en el Instituto Warburg, más allá de algunas visitas ocasionales que había hecho hasta entonces, había captado a mi juicio estratos muy profundos del pensamiento personal de Aby, muchos que yo no había logrado capturar durante mi estancia en el propio Instituto Warburg. Luego de eso dí en Buenos Aires y en Rosario, donde enseñé desde 1998 Historia de la filosofía medieval y del Renacimiento, varios cursos y conferencias sobre Warburg, y fui estudiando su obra en diversas ocasiones, permanentemente, aunque nunca de un modo sistemático ni con ambiciones monográficas específicas. Mi encuentro definitivo con Warburg se produjo cuando hacia 2008 comencé a estudiar astronomía y me ocupé, ya en forma más sistemática, del concepto de esfera celeste y del sistema astronómico de Aristóteles, un trabajo de largo aliento que desarrollé junto a Gerardo Botteri. Allí, en el marco de esos estudios, comprendí el sentido de la crítica de Warburg a la electricidad y la aviación, y el valor del cielo como marco de orientación cósmica.

### **¿Ha tenido contacto con proyectos de investigación, grupos o editoriales que trabajen temas relacionados con Warburg?**

Mi otro gran hito, más reciente, de contacto con el warburgianismo latinoamericano, fue el encuentro con Cássio Fernandes da Silva, quien lidera desde la Universidade Federal de Sao Paulo un grupo de investigación extraordinario, denominado “Warburg e Renascimentos”. Con Cássio y los otros warburgianos brasileños nos conocimos en ocasión de un gran simposio que organizamos junto a Burucúa en Buenos Aires en 2019, que derivó también en una muestra bellísima sobre la teoría expresiva de Warburg en la Museo Nacional de Bellas Artes. El trabajo con colegas brasileños sobre Warburg y su escuela ha sido muy estimulante, pues en torno de Cássio se ha formado una comunidad de indagación que transita, ascendente y descendentemente, con soltura y creatividad, por los trabajos de Warburg, Bing, Saxl, Gombrich, Yates, Wind, y otros intérpretes del Renacimiento, reponiendo y renovando problemas centrales de la Tradición Clásica, y explorando en qué medida esos asuntos se reflejan en la cultura del Brasil. La creatividad de todo este círculo se ha mantenido muy cercana a los intereses y problemas centrales gestados en el Instituto. A la vez, sus ecos en otros estudios

warburguanos que podríamos llamar heterodoxos, y cuya evaluación oscila entre lo creativo, lo profundo y lo degradado, han hecho de Warburg y su aproximación un campo de disputa, y una herramienta multiforme y ambigua. En tiempos de proliferación de warburgianismo globalmente, la distinción entre un warburgianismo puro y uno bastardo, sin embargo, me parece secundaria. Se trata, a mi juicio, de restaurar y ahondar en problemas que la escuela warburgiana abrió, y ello puede hacerse en distintas latitudes y ámbitos culturales, al igual que sobre distintos asuntos. Si eso se hace bien o mal, con seriedad o liviandad, es otro asunto, que merece juicio y evaluación naturalmente. Pero que las ideas y métodos de Warburg pueden ser aplicados, *mutatis mutandis*, a otros asuntos con potencia y seriedad, me parece algo indudable. Y de hecho, sobran ejemplos de que ello es así. Como en el neoplatonismo, la Unidad sobreabundante efluye hacia lo múltiple, y lo múltiple degradado busca en instancias de mayor mismidad su regreso a lo Uno. Esa dialéctica, creo, podemos hallarla entre la obra de Warburg y los evanescentes ecos warburguanos que hallamos en ciertos productos culturales hoy, los cuales, en la medida en que se nutran de la unidad inicial conservarán potencia y capacidad expresiva, no así cuando, volcados hacia mayor alteridad, se hundan en el no ser.

---

**Patrícia Dalcanale Meneses (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)**

**Como (quando, por meio de quem, etc.) você entrou em contato pela primeira vez com a tradição warburgiana?**

Ainda estava em Juiz de Fora, digamos em torno de 2012-2013, e o nome Warburg começou a aparecer com mais frequência em eventos e saiu a tradução da Renovação da Antiguidade pagã. Pode-se dizer que foi na mesma época que ouvi falar do Didi-Huberman. Li, pela primeira vez O que vemos e o que nos olha do Didi-Huberman nesse período, mas também conheci o Maurizio [Ghelardi], que passou por Juiz de Fora com o Cássio [Fernandes].

**De que maneira você estudou Warburg?**

O primeiro contato mais sistemático foi justamente uma palestra do Maurizio sobre a palestra do Warburg sobre os Hopi. Depois comecei a ler os textos de Warburg da Renovação da Antiguidade, e outros estudos. Li também o caso Warburg, do Binswanger, o estudo do Burucúa, etc.

**Como o pensamento warburgiano influenciou seu próprio trabalho como estudioso?**

Influenciou principalmente ao chamar a atenção para as relações entre arte e antropologia, em um momento que eu estava entrando em maior contato com outras tradições artísticas.

**Você está envolvido em algum projeto de pesquisa, grupo ou editora que se concentre em temas warburguanos?**

No momento não.

---

## **Bianca de Divitiis (Università degli studi di Napoli Federico II, Italia)**

### **Come (quando? attraverso chi?, ecc.) è entrata in contatto con la tradizione warburgiana?**

Sono entrata in contatto con la tradizione warburghiana durante il dottorato di eccellenza (luav, Ca' Foscari, VIU) tra 2002 e il 2006 prima attraverso il mio tutor Howard Burns, che si era formato nel contesto del Warburg Institute, e poi attraverso diversi periodi di studio trascorsi al Warburg Institute di Londra per lavorare alla ricerca di dottorato sulla committenza della famiglia Carafa nella Napoli del Quattrocento. Fondamentali sono stati i quattro mesi di ricerca molto intensi trascorsi al Warburg Institute nel 2007 come Frances Yates Fellow durante i quali ho sviluppato una nuova ricerca sulla committenza artistica dell'umanista Giovanni Pontano. Lavorare sul rapporto tra arte e umanesimo, sotto la guida di Jill Kraye, allora Librarian dell'Istituto, poter discutere quotidianamente con lo staff dell'Istituto, da Elizabeth McGrath a Charles Hope e Paul Taylor, e partecipare ai seminari settimanali dei borsisti sono tra i momenti più formativi della mia carriera, attraverso i quali sono entrata più direttamente in contatto con l'eredità intellettuale e gli sviluppi più attuali delle tematiche warburghiane. Da allora il mondo e la tradizione warburghiana sono stati il punto di riferimento imprescindibili per le mie successive ricerche sul Rinascimento in Italia meridionale nelle sue connessioni mediterranee e atlantiche.

### **Come ha studiato Warburg?**

Ho studiato Warburg innanzitutto attraverso le sue opere (dall'articolo sulla cappella Sassetti al *Bilderatlas Mnemosyne*, agli studi sul *milieu* sociale e culturale della cerchia di Lorenzo de' Medici) ma anche attraverso i lavori di coloro che hanno portato avanti la sua *legacy* sviluppando temi e metodi, dal ruolo delle immagini e delle arti visuali all'eredità dell'antico nella cultura europea durante il Rinascimento, da Fritz Saxl (da *La fede astrologica di Agostino Chigi* a *The classical inscription in Renaissance art and politics*) a Erwin Panofsky (*Meaning in the Visual Arts*, 1955), ed Ernst Gombrich (*The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, 1999). Un ciclo di lezioni di Georges Didi-Huberman, seguite come parte del dottorato di ricerca Venezia, è stato molto illuminante per conoscere le *Pathosformeln*. Il recente incontro con Elizabeth Sears mi ha fatto conoscere il suo interessante lavoro di archivio sul *milieu* culturale e sulla storia intellettuale del mondo warburghiano. Ho potuto studiare Warburg e la sua eredità viva e sempre in evoluzione e in crescita anche sperimentando l'organizzazione della sua biblioteca, con il suo sistema unico di classificazione a carattere interdisciplinare e la regola del "buon vicinato" come motivo ispiratore della ricerca tra gli scaffali aperti. Lunghe sessioni nella fototeca mi hanno permesso di toccare con mano il grande lavoro sulle immagini.

### **In che modo il pensiero warburghiano ha influenzato il suo lavoro di ricercatore?**

Warburg non si è mai occupato direttamente di Napoli e dell'Italia meridionale, ma il pensiero e il metodo warburghiani sono stati fondamentali per le mie ricerche sul Rinascimento in quest'area della penisola italiana. In particolare, hanno rappresentato la base e la cornice per un approccio culturale e interdisciplinare per affrontare un'area della storia dell'arte compromessa dai pregiudizi e a lungo rimasto ai margini della storiografia. L'inscindibilità delle forme artistiche dal loro contesto culturale e storico è stata una chiave per superare categorie obsolete, come centro e periferia, o sviluppo e sottosviluppo, attraverso cui l'Italia meridionale è stata a lungo studiata, e per mettere in discussione una visione monolitica di Rinascimento italiano quasi esclusivamente incentrata sull'arte fiorentina e romana. Oltre a riconsiderare l'arte a Napoli e nel Mezzogiorno attraverso aspetti della storia sociale, grazie al pensiero warburghiano ho compreso come indagare la produzione artistica nelle sue connessioni con la produzione letteraria e umanistica poteva essere una chiave di lettura sia per affrontare casi di committenza specifici, come ad esempio quello dell'umanista Giovanni Pontano o di membri dell'élites locali, ma anche per comprendere contesti più ampi all'interno delle città dell'Italia meridionale. Tutte le mie ricerche hanno seguito inoltre il filo warburghiano del rapporto con l'antico indagato a vari livelli, da quello della grafia, al riuso materiale, alla produzione epigrafica, alla creazione di nuove opere all'antica. Negli ultimi anni questo approccio interdisciplinare derivato dalla formazione warburghiana, è stato la base per affrontare lo studio del Rinascimento anche in altre aree geografiche come la Sicilia e la Sardegna e le Americhe iberiche. Oltre alla produzione warburghiana, fondamentale è stato lavorare nella biblioteca che, con la sua organizzazione, riflette il metodo di Warburg. La biblioteca ha ispirato un nuovo modo di fare ricerca al di fuori delle categorie settoriali della storia dell'arte, aprendo il mio orizzonte verso una concezione diversa della disciplina. Seguendo i suggerimenti, le suggestioni e le associazioni che venivano semplicemente scorrendo gli scaffali, ho potuto sviluppare argomenti e fare nuove scoperte, anche grazie alla presenza di riproduzioni di fonti fondamentali che sono conservate in diverse biblioteche del mondo, come tutte le sillogi epigrafiche, o tutti i volumi di Pirro Ligorio sparsi tra Napoli, Torino e Oxford. Non ultimo la presenza di periodici specifici di diverse discipline ha notevolmente incentivato l'indagine sul Rinascimento a 360°.

### **Ha avuto contatti con progetti di ricerca, gruppi o case editrici che lavorano su temi legati a Warburg?**

Una parte delle ricerche condotte nella biblioteca o nate all'interno del rapporto con il Warburg Institute sono diventate articoli per il "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" (2007, 2010, 2021). Il WI è stato partner del mio progetto ERC "Historical Memory, Antiquarian Culture, Artistic Patronage: Social Identities in the Centres of Southern Italy between the Late Medieval and Early modern Period" (2011-2016). Durante questo periodo oltre a studiare presso la biblioteca dell'Istituto, ho organizzato al Warburg una conferenza internazionale ogni anno; in questo periodo ho potuto collaborare in maniera ravvicinata con i Direttori dell'Istituto, da Charles Hope a Peter Mack e David Freedberg, oltre a mantenere rapporto di scambio costante con Jill Kraye (prima Professor Librarian, poi Emerita dell'Istituto). La concezione e



curatela di alcuni volumi come Ambrogio Leone's *De Nola* (Brill 2018), *Local Antiquities, Local Identities* (Manchester University Press, 2019), *A Companion to the Renaissance in southern Italy* (Brill 2023) sono prodotti del progetto tutti di ispirazione warburghiana. Non a casa proprio il *Companion* è stato presentato al Warburg Institute lo scorso 5 febbraio 2025.

---

**Claire Farago (emerita, University of Boulder Colorado, USA)**

**How (when, through whom, etc.) did you first come into contact with the Warburgian tradition?**

As a graduate student at Brown, I first read Warburg in Henri Zerner's method seminar circa 1972, as I recall.

**In what way have you studied Warburg?**

There is only one Warburg project that I have studied in depth, his treatment of the Hopi Indians that began as an illustrated talk to a camera club about his trip to the American Southwest in 1896. It grew into a major cult piece for Warburg enthusiasts. My study was most of all directed to the contemporary reception of the published form of Warburg's talk, edited by Fritz Saxl for the "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes". My study was in connection with a book, *Transforming Images: New Mexican Santos in-between Worlds*, published by Penn State Press in 2006.

**How has Warburgian thought influenced your own work as a scholar?**

Warburg's ideas about the semiotics of images and the survival of meaning through visual motifs are an important theoretical contribution to the history of art. His *Mnemosyne Atlas* compiled in the face of increasing government repression is an amazing project now, in providing a role model for ethical scholarship that draws connections between history and contemporary society. Warburg's ideas about the "primitive" are out of date. His treatment of Native Americans might have been progressive in 1896, but no anthropologist working with these materials, and no Native American, would find them tenable today. Yet Warburg's study is revered in Germany and elsewhere for his progressive ethnographic ideas. Along with the Warburg study published as the Epilogue to my book (see above), I published several articles related to aspects of Warburg's activities in the US. Developing transcultural methods has been central to my continuing efforts to come to terms with the eurocentrism of colonialist Art History and my study of Warburg circa 1997 was a formative event in my thinking.

**Are you involved with any research projects, groups, or publishers that focus on Warburgian themes?**

I have been in the past, as described above, but not now. My last involvement was serving as a consultant to Bill Sherman, director of the Warburg Institute, London, when he was prepar-

ing a book and an exhibition in Hamburg on Warburg's study of the Hopi a few years ago. I am glad Dr. Sherman sought me out because we had several very productive conversations that helped him frame his own approach and negotiate a winning approach to a sensitive topic.

**Considering the emphasis given by the Warburgian tradition on the circulation of images, how do you see it applied to the cultural dialogue between the Iberian Americas and Europe?**

A proper answer to this question would require an article or a book. I have applied Warburg's actual ideas as described above. I attach one of my publications to show how a strong historiographic framework is required because Warburg's ideas of "primitive" "childlike" mentalities of Native Americans are completely without merit today and were questioned by some, such as Franz Boas, then. More generally, semiotic approaches are more relevant now than ever, but the approach has to be decolonial, meaning European ideas cannot be imposed on societies with different ontologies, different ways of making and using images and cultural belongings. Not sure why using Warburg now is more important than developing transcultural approaches to the study of art and material culture that include a critical historiographical component. Why use his approach to circulating images when there are so many more recent, nuanced approaches to images that are the product of cultural interaction? It is also important not to divorce images from the context in which they appear and function. I don't agree with the language of this question: of "applying" any theory to data – the data are also testing the theory. There is no theory that is not the result of concrete evidence. Warburg still bought into western metaphysics – today we are looking for and at approaches that do not – I am thinking of fundamental shifts associated with post-structuralist approaches ushered in in the 1970s that emphasize the relativity of any position (and partial view) and the importance of considering the utterance in relation to the subject position of the speaker. Compare contemporary discourse on "worlding" or "pluriversal" approaches, Bruno Latour's useful "actor network" model, Deleuze and Guattari's work to rethink western metaphysics, Fernando Ortiz's approach to "transcultural" studies (1940) as updated by various writers including Monica Juneja, Christian Kravagna, myself. Nothing wrong with using Warburg but not to fetishize him or use his once progressive ideas as a reactionary response to post- and decolonial approaches.

---

**Cássio Fernandes (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)**

**Como (quando, por meio de quem, etc.) você entrou em contato pela primeira vez com a tradição warburgiana?**

Em 1993 li Jacob Burckhardt pela primeira vez. Em 1998 escrevi uma dissertação de mestrado sobre *A Cultura do Renascimento na Itália* de Burckhardt. Em 2003, defendi uma tese sobre os escritos de Burckhardt sobre a arte italiana do Renascimento. Li Warburg pela pri-

meira vez provavelmente em 1997. Publiquei um texto sobre Warburg pela primeira vez em 2006.

### **De que maneira você estudou Warburg?**

Buscando compreender a tradição na qual a sua obra se insere na historiografia da arte e nos estudos sobre arte e cultura no Renascimento.

### **Como o pensamento warburguiano influenciou seu próprio trabalho como estudioso?**

No modo como venho ensinando história da arte do Renascimento a partir das conexões indissolúveis entre palavra e imagem, e tendo a tradição warburguiana como modelo a ser interpretado.

### **Você está envolvido em algum projeto de pesquisa, grupo ou editora que se concentre em temas warburguanos?**

Sim. Sou coordenador do Grupo de Pesquisa “Warburg e Renascimentos”, ligado ao Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. O Grupo de Pesquisa conta com pesquisadores de diversas universidades brasileiras e algumas estrangeiras. Atualmente supervisiono 5 projetos de Mestrado, 6 de Doutorado e 3 de Pós-Doutorado, no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da referida universidade. Todos esses projetos estão ligados direta ou indiretamente à tradição warburguiana, com estudos voltados à história da historiografia ou a temas da arte na Primeira Época Moderna em âmbito europeu ou latino-americano.

---

### **Aurora Fernández Polanco (Universidad Complutense de Madrid, España)**

#### **¿Cómo – ¿cuándo? ¿a través de qué/quién? – entró en contacto con la tradición warburguiana?**

Creo que la primera vez fue en un Congreso en Buenos Aires, en el CAIA, al escuchar la ponencia de Gerhard Wolf, (más tarde publicada como: *Aby Warburg, la fotografía y su laboratorio de historia teórico-cultural de la imagen* en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, Buenos Aires 1999). Aunque habría que decir que entré de lleno en la ‘constelación warburguiana’ en otoño de 2000, en un Seminario-taller denominado “La distancia y la huella, para una antropología de la mirada”, que organicé en la UIMP de Cuenca con el profesor y artista Josu Larrañaga. En él, contamos como ponente principal con Georges Didi-Huberman quien disertó sobre asuntos que más tarde acabarían en su libro *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, que apareció precisamente en 2000. Así que sí, pese a que Aby Warburg fuera mencionado en el prólogo de un libro muy leído en la carrera, *Estudios de iconología* de E. Panofsky (editado en España en 1972) y trabajado por E. Gombrich (a quien hicimos en el De-

partamento de Historia del Arte Doctor Honoris Causa en 1992), confieso que fue el entorno de Georges Didi-Huberman quien me introdujo en Aby Warburg.

### **¿Cómo estudió a Warburg? ¿A través de qué textos?**

De Warburg leí los libros traducidos al castellano sobre Sandro Botticelli y, muy especialmente *El ritual de la serpiente*. También, en francés, los *Essais florentins*. Me acerqué en castellano al *Atlas Mnemosyne* publicado por Akal, con edición del profesor Fernando Checa.

### **¿Se ha acercado más a la figura de Warburg a través de los importantes estudios dedicados a su obra?**

Sí, sin duda. De manera temprana, anterior a *La imagen superviviente*, en el prefacio al libro de Philippe-Alain Michaud *Aby Warburg et l'image en mouvement* (Paris 1998), Didi-Huberman comenta que, a partir del punto de vista sobre el que el libro ha sido construido, convendría pensar lo que puede convertirse, con Warburg, en una suerte de “Historia del Arte en la época de su reproductibilidad en movimiento”. Es cierto que en *La Resemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (Paris 1995), Didi-Huberman había comparado el atlas warburgiano con la práctica del montaje en determinadas vanguardias de los años veinte. Los “montajes de atracciones” cinematográficos de Eisenstein y los “montajes de repulsiones” surrealistas de Bataille en la revista “Documents”. Pero ese libro lo leí más tarde.

### **¿Ha influido el pensamiento warburgiano en su propio trabajo como académico? ¿De qué forma?**

Un fenómeno curioso atravesó las Facultades de Bellas Artes donde he impartido las asignaturas de “Estética, Historia y Teoría del Arte Contemporáneo”: los *Pasajes* de Walter Benjamin y el *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg, corrieron como reguero de pólvora por los trabajos teóricos de los estudiantes. En *Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas*, Mathew Rampley señala que el volumen de la literatura sobre Warburg creció enormemente en la década de los 80 y se pregunta si esa “obsesión” por Warburg – y su *Atlas* – se debe a la prominencia de Benjamin. En España fue más tardío. Enseguida me di cuenta de que mis estudiantes eran reacios a una historia lineal del arte, la que se basaba en un hilo, directo y consciente de ‘influencias’. Las citas benjaminianas y las imágenes dispuestas en el *Mnemosyne Atlas* les fascinaban. Así como el concepto de *Nachleben*.

Durante un curso de doctorado titulado “Experiencia y memoria: sobre el estatuto de la imagen-testimonio en el siglo XX”, trabajé sobre la película *Shoah* de Claude Lanzmann, objeto de estudio que desarrollé en el Proyecto “I+D” que dirigía Valeriano Bozal (“Imágenes de la violencia y el mal en el arte y la cultura contemporánea”, 2002-2004). En mayo de 2003, en una estancia de investigación en el EHESS, junto a Didi-Huberman, me comunicó que estaba escribiendo todo un libro sobre esa polémica (*Imágenes pese a todo*). Con gene-

rosidad y amabilidad infinita me facilitó muchos materiales de modo que pude continuar en España aterrizando los trabajos relativos a “Experiencia y memoria: sobre el estatuto de la imagen-testimonio en el siglo XX”, como se puede observar en *Shoah y el debate Lanzman (Moisés) /Godard (San Pablo) Lanzmann (Moisés)* (“Er, Revista de Filosofía” 33, 2004). También trabajé a Warburg en relación al cine de Basilio Martín Patino. Destacaría especialmente la aproximación warburgiana realizada en: *Mnemosyne versus Clio: la Historia desde el Arte (Espacio, Tiempo y Forma. Historia Contemporánea, 2012)*. Recientemente, en el marco del seminario “Pensar con imágenes, escribir por montaje: la constelación benjaminiiana”, organizado por el grupo de investigación de la Universidad del País Vasco Experiencia Moderna (Ikerketa Taldea), volví a insistir sobre la importancia de Aby Warburg en ella.

**¿Ha estado en contacto con proyectos de investigación, grupos o editoriales que traten temas warburgianos?**

Invitada por Didi-Huberman, asistí al simposio organizado por el MNCARS “Ideas en fuga. Pasión, conocimiento y memoria en la teoría de la imagen de Aby Warburg” con la ponencia *Fuga y Captura: pensar con la imagen volátil*. Intervine en el coloquio organizado en 2011 por Sabine Forero Mendoza (ARTES-CLARE, Université de Michel de Montaigne, Bordeaux 3), y Bertrand Prévost (MICA, Université de Michel de Montaigne, Bordeaux 3) “SURVIVANCE D'ABY WARBURG. Sens et destin d'une iconologie critique” con la ponencia *Mnemosyne à l'époque de la digitalisation globale*. Estuve presente también en 2013 en *Images, passions, langages. Autour de l'œuvre de Georges Didi-Huberman*, donde presenté una ponencia de raigambre warburgiana: *Israel Galván. Künstler, Kafka, Kino*. Este evento fue organizado en cooperación con el Instituto de Historia del Arte de la Freie Universität de Berlín, la Kunstakademie de Düsseldorf y el Zentrum für Literatur- und Kulturforschung de Berlín. Coordinación científica: Emmanuel Alloa (Universität St. Gallen), Andreas Beyer (DFK Paris), Peter Geimer (FU Berlin), Ludger Schwarte (Kunstakademie Düsseldorf) y Sigrid Weigel (ZfL Berlin).

---

**David Freedberg (Columbia University, USA)**

**What were your early intellectual interests in South Africa before you knew of Warburg?**

For as long as I can remember I wanted to work on the afterlife of antiquity. I was still living in South Africa, where I'd been born and brought up. I had not yet heard of Aby Warburg, and my interest was almost entirely in the field of literature, not in the history of art. On the other hand, from an early age, I was passionately interested in the rock art of the San peoples and the remnants of Holocene art around the Cape Peninsula. Ever since then, I have wistfully felt that, had I then known about the great discoveries later made at Blombos, further up the Cape coast, and had I been able to remain in South Africa, my intellectual course might have been slightly different. But this was back in those early days.

### **How did your journey to Yale and study of the Classics shape your path?**

As soon as I left high school in Cape Town, I went to learn ancient Greek with Maurice Pope, professor of Classics at the University of Cape Town and as expert as anyone could be in Linear A (he'd worked with Michael Ventris, the great decipherer of Linear B). Within six months, the American Consul in Johannesburg somehow managed to persuade Yale to offer me a scholarship, and so I took a cargo boat to study the Classics (as we then called them). Soon enough I realized that there could be no better subject for research than the afterlife of Ovid's *Metamorphoses*. That book was everywhere with me at the time. Of course, I'd read some of the *Metamorphoses* in my Latin classes at High School and then again with John Atkinson during my brief time at the University of Cape Town, where I got to know Ovid better. At Yale one of the Professors in the Department of Classics in the late 1960s was Erich Segal, whose *Love Story* immediately became famous, and who was almost certainly inspired by Ovid's love poetry, which he also taught in the seminars I attended. In my second year at Yale I was appointed Research Assistant to Eric Havelock, but barely had any contact with him, inspiring though he clearly was; then I became Adam Parry's research assistant, who later died in a tragic motorcycle accident in Provence. I like to claim them as part of my intellectual genetic stock, perhaps because Havelock had been one of Marshall McLuhan's teachers, and they both wrote about the transition from orality to literacy; can it be a coincidence that Adam Parry's father was Milman Parry, the great interpreter of the formulaic verses of Homer as evidence of their origins in the oral traditions which he (Parry Senior) knew so well?

### **Which professors at Yale were most impactful to you?**

Amongst the professors who came to teach in the Classics department at Yale and who influenced me the most were Geoffrey Kirk—with whom I studied Greek Lyric Poetry (rather than the pre-Socratic philosophers, on whom Kirk had just published his great book on the subject), and Arnaldo Momigliano, both of whom had been hired to teach as visiting Professors precisely at the time I was there. What good fortune that was! Had I only read Aby Warburg's essay on *Francesco Sassetti's last injunctions to his sons* at the time, I would have seen the light, and perhaps have grumbled less about what seemed to me the growing aridity of classical studies in general. Later on, I wished that Momigliano had mentioned the Warburg Institute to me, but my only conversation with him at the time was on an entirely different level. I think it was at the end of 1968 that I happened to be sitting in as the only undergraduate in a graduate seminar Momigliano was teaching. At the end of the term, he came up to me, and asked me what I intended to do in the future. He barely knew me; I was small fry. But without knowing anything about my background, Momigliano looked me straight in the eye and said right away: "You can't stay in America; the philologists are not so good over here. You can't go back to Germany, because you're a Jew—but perhaps you should go to Switzerland to study Greek epigraphy with..." and I now forget the name he mentioned, alas. We had never discussed religion or politics at all—for me, Momigliano was Momigliano, the great and often rather scowling classicist—and I certainly had no wish to study Greek epigraphy (simply because my Greek

was very far from being adequate to the challenge that subject posed). But I was moved to the core.

### **How did your transition to Oxford lead you to the History of Art and the Warburg Institute?**

Fortune smiled again when I decided to shorten my undergraduate career by a year, somehow received a scholarship to go to Oxford, and Balliol wanted me there. So although my initial academic supervisor of my Ovid project was Robin Murdoch Nesbit, the Horace scholar, and then the great Dutch manuscript scholar, Léon Marie Joseph Delaissé, the person who took charge of my career was the unforgettable Oswyn Murray, tutor in ancient history at Balliol while the Marxist historian Christopher Hill was Master of the College (and for years later too, of course). The stars were thus well-aligned when I realized that what I really wanted to do was the History of Art. In fact, the notion had already come to me at a seminar at Yale on Iamblichus and the anonymous Sophist. Inspired by my readings of Erwin Panofsky, Edgar Wind, Jean Seznec, and Ernst Gombrich, I soon began to have a sense of the critical role of Aby Warburg and his school in the history of art and culture, and so by the time I presented myself to Francis Haskell, Wind's successor as Professor of the History of Art at Oxford University, he said to me, in our very first conversation: "Well, you shouldn't really be in Oxford, you should go to the Warburg". He told me first to go and speak to Seznec, who was then at All Souls. But I also went to consult Wind, whose vigorous self-confidence was the exact opposite of what seemed to me at the time to be Haskell's apparent public diffidence. Already in that one conversation we had, Wind expressed his scepticism about Gombrich—their differences only came into the open later. But then Oswyn told me about Michael Baxandall, and assured me that he was the person to see. So I moved to London (though retaining my official place at Oxford) and announced myself at the Warburg.

### **What was your first impression of the Warburg Institute and its key figures, Gombrich and Baxandall?**

Gombrich, though his reputation was forbidding, and I was slightly terrified of his clear intelligence and vast knowledge, could not have been more welcoming to a red-bearded, clearly left-wing twenty-three-year-old from South Africa. Baxandall, enigmatic and of few words, was the same. He and Gombrich were my closest allies there from the beginning, despite our vast difference in ages and experience. Within less than twenty-four hours of my arrival at the Warburg, I fell completely under the spell of the Warburg library, with its motto ΜΝΗΜΟΣΥΝΗ above the door and the stern warning set in bronze capital letters over the entrance to the library: *Otiosis hic locus non est discede morator*. Nothing could have been more compelling than Warburg's and Saxl's classification of the books, with the miraculously apt collocations of their subjects so clearly followed on the shelves as to elicit Cassirer's famous praise of how they exemplified the principle of good neighborliness! Like so many others, I never wanted to leave the place (even though it was now housed in that rebarbatively austere modernist building by Charles Holden). If it didn't bother Gombrich, then how, I thought to myself, could I allow such matters to bother me?

### **Who were some of the illustrious scholars at the Institute, and what was the dynamic between Gombrich and Otto Kurz?**

The place was full of one illustrious émigré historian after another, all under the immensely kind but firm watch of its librarian from New Zealand, Joe Trapp. But our colonial English accents yielded to those of the scholars who had been expelled from Europe in the thirties, or had found their way to the Institute via the US. As I look back at it now, aside from Gombrich himself I think first and above all of Otto Kurz, the one figure at the Institute to whom Gombrich always deferred. Kurz wrote the famous book on *Legend, Myth, and Magic* along with the psychoanalyst Ernst Kris, but even so was one of the towering figures of the empirical dimensions of the histories of these subjects at the Warburg. Those of us who had the privilege of attending Gombrich's famous work-in-progress seminars, always a challenging experience and sometimes not a little terrifying, will never forget the way in which Kurz seemed to doze off right at the beginning of each presentation. Then, at the close of the seminar, Gombrich would immediately turn to the apparently sleeping Kurz, and say, in his heavily Viennese English accent: "Und, Otto, what do you think?". Whereupon Kurz would swiftly straighten up, give a brief summary of the main issues in the talk he wished to address, and ask the most trenchant and specific questions one could possibly imagine. Unless he was some wizard of somnolent apperception, Kurz's dozing was just a deceptive front for concentration and attentiveness – or so it seemed. His erudition and range were always stunning, full of bafflingly learned and arcane turns. He was the *point de repère* of every historical, mythological, and anthropological issue which we wished to raise. Nothing psychoanalytic at all: that was always left to Gombrich, whose scepticism of Freud is well known and was in any case very high (even though I well remember his not infrequent reference to the fact that when he was a student in Vienna, he'd skipped the lectures of Heinrich Wölfflin for those of Freud).

### **Can you describe the broader community of scholars and the atmosphere at the Warburg?**

To mention all the others who contributed to my own intellectual development at the Warburg would go on for too long. Even when phlegmatic or simply reluctant conversationalists, they made the daily second-floor teas at the Institute unforgettable. They included figures such as Daniel Pickering Walker, a man of vast philosophical and literary learning, especially in France (so he balanced the Italian slant of the majority of the Warburg historians); Abdelhamid Ibrahim Sabra, the expert on Arabic science, always affable, but daunting in his positivism; the mysterious Alphons Augustinus Barb, the go-to figure for anything about magic both Western and Eastern (and probably Southern too); Momigliano, who passed through from time to time, often scowling so much that I was afraid to approach him despite his extraordinary advice in New Haven a few years earlier; Christopher Ligota, the Pole who was almost as austere as the building, but like the building itself turned out to be as restrainedly warm as one could ever imagine such facades could possibly allow. Ligota was the first sub-librarian, the second the gentle and infinitely helpful John Perkin, without whose assistance the unlocking of the mysteries of the library might have gone on forever. The two most recent additions to the



staff, Charles Schmidt and Charles Burnett were too forbidding (and in my view not quite Warburgian enough) to be approached. Thank heavens, I always thought, for the easy warmth of presences like Anne Marie Meyer, who was secretary and registrar of the Institute from 1939 till 1984 and whose husband, Hans, had worked for Warburg but was killed by a bomb in the London Blitz, and Laura Lepschy, Momigliano's daughter and her husband Giulio, a great linguist—they were all unendingly sympathetic and kind in a way that so many of the titans of erudition at the Institute often found difficult to express. But there were at least three others who meant so much to me that I cannot resist adducing an anecdote or two about them.

### **What did you learn from Frances Yates?**

First and foremost amongst the other intellectual and political influences on my life at the Warburg was Frances Yates, to whom I've already paid tribute elsewhere. She was, of course, no émigré, but born and educated in England. She was the local in this stellar group, brought in by Edgar Wind—always adventurous, radical, irascible—when he was briefly deputy director long before my time. If anyone introduced the historical study of memory and magic in Britain, it was she. *The Art of Memory* and the books on Giordano Bruno and the Rosicrucian Enlightenment changed the shape of humanist scholarship for all time, even though there were a few others, notably Paolo Rossi in Italy, working on more or less similar topics in the same years as she. If there was anyone at the Warburg who really introduced me to the serious study of the history of renaissance political clandestinity and dissimulation; it was she (though there are plenty of hints in that direction in the work of Warburg himself).

In many ways it was Yates who (unknowingly) prepared me for my first unforgettable meeting with Carlo Ginzburg, immediately following the publication of that still most spellbinding of his many great works, *Il Formaggio e I Vermi* of 1976, which I'd just recently cited in one of my youthful articles on Rubens. On another occasion I hope to write more about Carlo, whose relations with the Warburg were profound but not always properly acknowledged (in my view) within the Institute at the time, especially because of Gombrich's own quite well-known resistance to what he often felt to be an exaggerated interest in the study of superstition. The tensions between Warburg's interest in irrationality and Gombrich's insistent commitment to rationality were never far from the surface. It was as if he felt that no amount of study of superstition could remove the cloud of irrationality with which it was inevitably darkened.

But back to Frances Yates. I remember the first occasion I dared to engage with her in discussion on my own. That day at tea I mentioned that I had begun to work on Rubens. She looked up from her teacup and asked: "Do you think Rubens was a clandestine liberal?". I was flabbergasted. Rubens, the avowed and committed Catholic? The painter of the Philip III and IV, and in personal service to the latter? The one who so carefully set aside his work on Sundays to only to make designs for the engraved title pages of books? What a wonderful but improbable idea! That, at least, was my immediate reaction. Most people knew that Yates was a radical scholar, but what was she proposing here, in this teatime conversation with me overlooking Woburn Square? After a few seconds reflection, I was overwhelmed by just how fruitful

that small question might be. After all, had she not written eloquently about the ecumenical and freethinking ideas that lay behind the Anjou tapestries, produced in the very political climate in which Rubens was brought up? Was she not familiar with the freethinking and secretly irenic policies of the French stoics? They are all over her work.

Suddenly I started wondering whether Rubens himself, as a result of his readings of his friend Lipsius, had pondered the question of the usefulness of stoicism as a cover for political radicalism? Who knew? I began to see Rubens in an entirely different light than I had previously, and continued to work on exactly these issues. I realize in retrospect how extraordinarily lucky I was to have been made to think about the connections between dissimulation, irenicism and ecumenism by my meetings with Yates and my ever more stimulating ones with Ginzburg over the years. What I learned from them has never ceased to inform my thinking both about history and the politics of our time, as well as about the heritage of the profoundly colonial past I lived through in my formative years in South Africa.

As I write this, I remember that it was only because of those youthful friendships at the Warburg that both Martin Warnke, who had written a dissertation about Ruben's stoicism and its relationship with dissimulation, and Horst Bredekamp, who was important to me for his work on iconoclasm, reached out to me already in the early 1970s. Their work has influenced me in myriad ways ever since, but as I reflect on those days now, I realize that the political consciousness I shared with them was not just because of my political past in South Africa, not just because of the ways in which we'd been moved by the upheavals of 1968, but because of the reassurance which Frances Yates offered me of the continuing relevance of studying memory, radical politics, stoicism and ecumenism which she'd so vividly brought to the fore in the course of her own inspiring researches.

**What was the significance of your relationships with Nicolai Rubinstein and how did he challenge your perceptions?**

Nicolai Rubinstein presented an entirely different figure. Though not officially a member of the Warburg staff, he had an office there. That seemed right. After all, he was not only one of the most amiable and erudite of historians of Florence and the Medici but these were areas that were so essential to Warburg's own work. One remembers that Rubenstein had once described himself as *fiorentino di cuore*, just as Warburg himself had too. Both, of course, had drawn infinite richness from the Florentine archives, however more imaginative and speculative and in the end even more fertile Warburg's intense engagement with the archives turned out to be. Warburg's nose for the unusual, the unconventional and the out-of-the-mainstream in the archives made every anecdote he dwelt on yield researches and essays of extraordinary human interest. On all of them Warburg cast brilliant light, with a kind of poetic yet always incisive skill. His interest in the emotional dimensions of what he discovered—both in the archives and in art—was something which Rubenstein, I think slightly disapproved of, or found unappealing and perhaps intractable. Even so, right at the outset I was struck by Nicolai's gentleness and charm. Gombrich tended to be a little impatient with him; at first, I thought it was

simply a matter of difference in character, but later I realized, as I will momentarily suggest, that there might have been a different reason. Nicolai later became my first boss when I began teaching at Westfield College of the University of London in 1973, and we became fast friends. But was my construing of Rubenstein as slightly less imaginative than the true Warburgians? Perhaps—but I remember, years later, as I was first bringing together my thoughts for *The Power of Images*, I went to talk to Nicolai, and for some reason we began talking about the words of Lynceus, the keeper of the watchtower in Goethe's *Türmerlied*: "Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt", and that discussion has remained with me ever since. In fact, as I write this, I don't think that we even mentioned the possible connection between the couplet that follows it, "Ich blick' in die Ferne, ich seh' in der Näh" with that famous Warburgian phrase "der liebe Gott steckt im Detail". But to my utter astonishment what we did discuss, I and that most positivist of historians, Nicolai Rubenstein, whom I've just insinuated as being uninterested in the emotions, was the meaning it held for Ernst Kantorowicz and Stefan George. Nicolai's closeness to Kantorowicz was clear, but I did not then unpack the implications of the relationship between George and the author not just of the *Kings' Two Bodies* (that profound work of history that has influenced almost every good historian and art historian I know) but also of the strangely idolatrous biography of Frederick II. There can be no question of the depth of Nicolai's esteem and admiration for George, despite his political and ethical stances that one might have thought would have aroused, if not dismay, at least high perplexity. It was not just that I still cannot quite grasp the tone in which I heard Nicolai speak of these matters that day, it's that his own work was so free of mysticism and the esoteric qualities of George's work. It may have been that he had come fully to terms with the complex career of Kantorowicz and with the ways in which the roots of right-wing thought need not always end in Nazism and Fascism. But I suppose I still have work to do on these matters, just as in the case of my impatience with the continuing admiration of so many of my current friends for the work of Carl Schmitt – for all its undoubted merit.

### **How would you characterize Gombrich's approach to the Warburg Institute and to the Warburgian Tradition?**

If Gombrich's highest admiration within the institute was reserved for Otto Kurz, that honor for figures outside the Institute, I think, went (as is clear from all who read *Art and Illusion*) went to his friend Karl Popper. Gombrich's commitment to the scientific and multidisciplinary implications of Popper's fundamental insistence on falsification as the key to the role of hypothesis in the establishment of proof and scientific and philosophical validity—to say nothing of his anti-inductivism—was unwavering. And it was this commitment, I think, which in the end made him wary of the more adventurous parameters of Warburg's thought. Gombrich's biography of Warburg is undoubtedly a masterly survey of his work, and one that conveys the deepest understanding, however inflected by high scepticism, of what Warburg was trying to achieve. He was impatient with Warburg's obsessions, paid little attention to matters like originary languages and engrams; in private conversation he would not infrequently refer to what he regarded as Warburg's confusions, and the ways in which his mental instability might

have negatively affected his work. Gombrich's reluctance to integrate the irrational into his own historical surely also played a role in his now well-known misunderstanding and misattribution of Robert Vischer's views on empathy, and his scanting of the larger importance of the *Bilderatlas* (while at the same time believing deeply in some of the principles on which it rested). The issue of *Nachleben*, as I've also written elsewhere, was never wholly resolved because never fully confronted. What is frequently misunderstood about both Gombrich and Warburg is something not often commented upon. While both of them realized the absolute importance of setting their studies of art in its social and aesthetic contexts (just as did Michael Baxandall, with spectacular results), somehow Gombrich has been accused of being inattentive to the problems of modern and contemporary art. His oft-cited resistance to Hegel—whom he so frequently assailed—has always been held against him, especially by the more progressive art historians from the late 1960s on, but his commitment to understanding the entire gamut of visual figuration across the globe and in their contexts was always apparent, even though he was not as materialist or as detailed and meticulous a historian of the ground-level social contents of art as would later become fashionable (and was pioneered by Marxist figures like Friedrich Antal in that early group of émigrés). Amongst the many well-known asperities of Gombrich were those he directed against the iconography of his day (which, after all, owed so much to Warburg himself, as well as his successor Fritz Saxl). Despite the centrality of the study of iconography to so many of the founders of the Warburgian tradition, Gombrich repeatedly distanced himself from it—or at least what he regarded as over-interpretive approaches to it. Gombrich was all for what he thought of as common-sense. He hated over-interpretation and excessive reliance on arcane iconographies. He was allergic to what he saw as the exaggerated encyclopedism not only of Wind but often of Panofsky as well. He was always alert to the wilder flights of speculation to which their work—and especially that of their followers—was prone. He was scathing about the Krautheimers' work on Ghiberti, especially because the topical relevance they found in his iconography. Indeed, he disapproved of almost every work which tried to read classical iconography in anachronistic or over-optimistically allusive terms, traps into which it is easy to fall. But perhaps all of this is at least partly explicable in terms of the inevitable professional rivalries and enviousness that occur even amongst the best of us.

### **In the end, how did Gombrich and Baxandall affect your intellectual life?**

In the end it was Gombrich's deep commitment to Popper's critical rationalism and its insistence not only on procedures of trial and error but also on the need for falsifiability as a fundamental element in establishing proof that has yielded so much. His inflexibility in regard to all of this offered the perfect—and most fruitful—counterpoint to those two scholars of colossal stature who most admired him, Carlo Ginzburg and Michael Baxandall. The irony is that while Gombrich always acknowledged the merits of their work, he could not help but slightly disapproving of each of them and expressing his reservations about their—how shall one put it?—their interpretive inventiveness. But it was precisely the polarities of Gombrich's and Baxandall's approaches to cultural history that made it the most exciting of all places

not only in which to work, but to reclaim the past for the present. For me Gombrich was a basic figure, foundational for my intellectual life. I found him always welcoming, generous, and engaged—despite his formidable stature and personality. He was also amazingly tolerant of my terrible mistakes with the German language, and my much more radical political viewpoints. I enjoyed his company, and learned immensely from him. I simply sat aside his frequently expressed reservations about Warburg. From the very beginning of my time at the Warburg, and for all my years in England before I left for the US in 1984, he remained a friend. Gombrich and Baxandall could hardly have had more different personalities. Where Gombrich was expansive, Baxandall was terse and minimal, to the point, often enough, of silence. They were critical, when necessary, often quite blunt (especially Gombrich), but always encouraging. They were surprisingly tolerant of my more extravagant intellectual inclinations, all, of course, seeded by my frequently over-optimistic and over-imaginative interpretations of Warburg. Often enough these, too, were off the mark, though I always had the impression—more from Gombrich than Baxandall—that he preferred not to talk about Warburg’s approach to history. Baxandall and I had slightly different takes on iconoclasm, but he encouraged my first publications in the area; Gombrich thought I was too favorably inclined to inductive approaches in my efforts at historical research. He worried about my inclination to inductivism, and he continued to remind me of his scepticism about my efforts to find a kernel of sense in the superstitious practices around image use—some of which I did not find so superstitious at all. Largely because of him and Michael Baxandall, the Warburg changed my life—and did so in ways I’ve never regretted. They set my path.

---

**Nicolás Kwiatkowski (Unsam-Conicet, Argentina | UPF, España)**

**¿Cómo (¿cuándo? ¿a través de quién?, etc.) entró en contacto con la tradición warburgiana?**

Mi primer contacto con la tradición warburgiana se produjo en torno a 1995-1996, cuando iniciaba mi carrera universitaria en el Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires. En la mesa de saldos de una librería, me topé con *Historia de las imágenes e historia de las ideas: la escuela de Aby Warburg*, un librito compilado por José E. Burucúa y publicado por el Centro Editor de América Latina en 1992, que contenía textos del propio Warburg, de Frances Yates y de Ernst Gombrich, entre otros. Entendí más bien poco de lo que leí en esa circunstancia. Uno o dos años más tarde llegó a mis manos *Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales*, texto con epígrafe warburgiano que Carlo Ginzburg había elegido republicar en *Mitos, emblemas, indicios*, editado por Gedisa (Barcelona 1989). Ese mismo libro contenía el ensayo de Ginzburg titulado *De Aby Warburg a Ernst Gombrich. Notas sobre un problema de método*. Afortunadamente, años después tuve la oportunidad de colaborar en diversos proyectos con Burucúa, quien me enseñó todo lo que sé del oficio y muchas cosas que no logré aprender. En muchos de ellos, Warburg fue importante. Fue ya en ese contexto

que las ediciones en inglés de *The Renewal of Pagan Antiquity* (1999, introducción de Kurt Forster y traducción de David Britt) y en castellano de *El renacimiento del paganismo* (hecha por Felipe Pereda y publicada por Alianza en 2005) me permitieron una primera lectura más integral de la obra de Warburg.

### **¿Cómo estudió a Warburg?**

Estudié a Warburg primero indirectamente, a partir de traducciones, ediciones y comentarios como los indicados antes. A medida que se desarrollaba mi carrera académica y que mejoraba mi manejo de otros idiomas, pude aventurarme en un abordaje más directo de sus textos en el original alemán. Al adentrarme en esas indagaciones warburguianas, el vínculo con Burucúa y sus equipos de investigación me permitió también frecuentar otros usos y apropiaciones de la obra de Warburg, tanto desde el punto de vista de la historiografía de la cultura y del arte cuanto desde acercamientos más vinculados con la historia intelectual. La dialéctica entre los textos y las interpretaciones de Warburg y otros estudiosos posteriores de su trabajo, por un lado, y los materiales que integraban el *corpus* de problemas que me interesaba estudiar fue muy significativa.

### **¿De qué manera el pensamiento warburguiano influyó en su propio trabajo como investigador?**

Diría que de manera variable, según las necesidades de los proyectos de investigación en los que me involucré. Aunque una mirada retrospectiva siempre corre el riesgo de encontrar coherencia donde en realidad hubo desorden, me atrevería a afirmar que mi aproximación al pensamiento warburguiano y las utilizaciones que hice de él intentaron comprender las ideas warburguianas, su contexto y las particularidades de los usos que otros académicos notables hicieron de sus ideas. Pero que también he procurado utilizar los métodos y teorías de Warburg como herramientas útiles para una aproximación a la cultura y a la imagen en términos históricos, esto es, como un pensamiento vivo y no solamente limitado a la letra de lo que Warburg escribió. Creo haber hecho lo posible por señalar con claridad cuando esos apartamientos se producían, estrategia que quizás pueda emplearse como clave de lectura de quienes trabajan con la obra de Warburg.

### **¿Ha tenido contacto con proyectos de investigación, grupos o editoriales que trabajen temas relacionados con Warburg?**

Indudablemente sí. Cuando José Burucúa y yo abordamos la historia de las representaciones de masacres y genocidios, lo hicimos con un enfoque explícitamente warburguiano (*Cómo sucedieron estas cosas*, Buenos Aires 2014). En 2019, fuimos co-curadores de “Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg”, una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (MNBA). En ese marco, junto con Roberto Casazza, Federico Ruvituso y Sandra Szir, buscamos utilizar las ideas de Warburg para interpretar algunas colecciones de imágenes y objetos disponibles en el MNBA. El catálogo está disponible aquí.

También he tenido la oportunidad de intercambiar ideas y conversaciones sobre Warburg con colegas de otros espacios. La generosidad intelectual de Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blain en México, de Cássio Fernández, Patricia Meneses y Luiz Marques en Brasil, y de Ulrich Pfisterer en un proyecto sobre la Italia española y la América ibérica financiado por Getty y dirigido por Alessandra Russo y Michael Cole fueron fundamentales en ese sentido.

---

**Isabela Gaglianone (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)**

**How (when, through whom, etc.) did you first come into contact with the Warburgian tradition?**

I was introduced to the Warburgian tradition in 2017 during a seminar at the Study Group on Myth in Philosophy and Literature, organized by Professor Márcio Suzuki (University of São Paulo/USP, Department of Philosophy). Presented by Maurício Ramos (also a professor in the same department), the seminar examined the historical-epistemological method from a morphological perspective and discussed Panofsky's text on Titian's *Allegory of Prudence*. A footnote mentioning Warburg sparked my curiosity about the author. At that time, a significant compilation of Warburg's writings had recently been published in Brazil, under the evocative title *Histórias de fantasma para gente grande* ("Ghost Stories for Grown-ups", in reference to Warburg's: "Diese Geschichte ist märchenhaft zu erzählen: Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene"). This edition, curated by Professor of Sociology Leopoldo Waizbort, deserves particular note: it spans Warburg's intellectual trajectory from the Botticelli thesis to the essay on Manet's *Déjeuner sur l'herbe*, including previously untranslated texts such as the 1923 Pueblo lecture and the 1925 Franz Boll memorial lecture, making it a privileged gateway to Warburgian thought. From its title through the selected texts, the edition reveals humanity's latent "schizophrenic" polarity—capturing lightning in wires while retaining, in every gesture, the primal edges of phobic pathos. This insight became my entry point into Warburg's intellectual universe. Back then, Portuguese translations published in Brazil included *The Renewal of Pagan Antiquity* and works by Warburg commentators who guided my first deeper study of his writings and tradition: starting with Georges Didi-Huberman (*L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002), Giorgio Agamben (*Ninfe*, Torino 2007), and Philippe-Alain Michaud (*Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris 1999). Later that year, I attended the "International Warburg Colloquium" at São Paulo's Pinacoteca do Estado de São Paulo, organized by Professor Cássio Fernandes and featuring scholars like Maurizio Ghelardi and José Emilio Burucúa. This convergence of primary and secondary sources opened the possibility to establish a longer research path. Above all, it clarified two fundamental dimensions of Warburg's thought: the connection he established between anthropology and art history—leading me to Carlo Severi's *Le Principe de la chimère*—and its philosophical underpinnings—directing me to Wind, Cassirer, and Bing.

### **In what way have you studied Warburg?**

I completed a Master's dissertation in 2022 under Professor Márcio Suzuki's supervision at the University of São Paulo's Philosophy Department, examining the relationship between art and magic in Warburg's work through the lens of the motto "Per monstra ad sphaeram". My foundational premise was that both art and magic, for Warburg, enable humanity's transition from primal phobos to symbolic orientation—mediated through a language that rationalizes this phobia into expressive forms. As distinct manifestations of symbolic thought, each engages two fundamental cultural dimensions: human orientation and affective expression. Central to my argument was positioning Warburg's astrological magic studies as both a deepening of his early inquiry into images' vital essence (*Lebensfähigkeit*) and an inflection point conferring coherence to his entire body of work. Within this framework, I specifically examined the polar relationship between art and magic as expressions of *Denkraum*, alongside Warburg's identification of the motto "Per monstra ad sphaeram" as "a governing law" (as he points out in his Franz Boll lecture) for the circulation of images as expressive value-creation. The aim was to establish connections between this law, the role of memory within Warburg's conceptual architecture, and polarity's centrality in his thought. Methodologically, I grounded my analysis in Warburg's texts and fragments—tracking conceptual throughlines, lexical patterns, and reworked ideas, following Gertrud Bing's observation that he approached his work as a grammarian. The Master's dissertation emerged from confronting interpretations by key Warburg commentators (including Edgar Wind, Gertrud Bing, Maurizio Ghelardi, Isabella Woldt, Georges Didi-Huberman, Carlo Severi, Andrea Pinotti, among others) with Warburg's writings. Furthermore, among the intellectual relationships Warburg himself established with certain authors, the following proved particularly relevant as vanishing lines structuring our perspective: Jean Paul Friedrich Richter, Richard Semon, Hermann Usener, Thomas Carlyle, Giordano Bruno, and Franz Boll. A subterranean yet generative discovery during this research emerged from Warburg's Kreuzlingen lecture notes: the triad of "grasping humans" (*Greifmenschen*), "conceptualizing humans" (*Begriffsmenschen*), and the mediating "embodiment" (*Inbegriff*)—the latter referring to the symbol (as described by Warburg: "coalescence, incarnation—it lacks a proper translation for 'symbol'"). Etymologically binding "concept" (*Begriff*) and "to grasp" (*greifen*), this framework articulates the polarity between tangible immediacy and conceptual mediation: "Between the grasping human who seizes things and the measured conceptualizer stands one who binds through symbols". This insight directly catalyzed my PhD project, which traces the conceptual lineage leading to Warburg's notion of *einführendes Bildgedächtnis* ("empathic image-memory"), uniting the question of *mneme* with that of *Einfühlung* ("empathy")—a theoretical formulation concerning the *Umfangsbestimmung* ("perimeter delimitation") of symbolic schemata that organize human orientation.

### **How has Warburgian thought influenced your own work as a scholar?**



Warburgian thought fundamentally reshapes research horizons in my work as a historian of philosophy. First, studying Warburg requires traversing disciplinary boundaries as we follow his sources: Darwin, Semon, Vischer, Bruno, Osthoff. Engaging both the essence and textual specifics of his work requires entering diverse theoretical fields like biological sciences, experimental psychology, psychological aesthetics, hermetic-rooted astrological magic (reclaimed by Renaissance philosophy and transformed into astronomy), or comparative mythology revealing psychological motivations born from extreme pathos. This broadening of my research scope both enriches my interpretive context and reveals issues resonating across disciplines. Moreover, I extend this boundary-crossing approach to historical inquiry. Warburg teaches us to question rigid historiographical categories and reorient art-historical perspectives. This critical stance finds resonance in thinkers like Leon Kossovitch (Emeritus Professor, USP Philosophy Department), who examines the Achaemenid Empire to trace Oriental influences on Greek art, or Akhenaton's dynasty to uncover Mycenaean impacts on Egyptian art, defending that great civilizations are "enemies of thought" because they conceal the historical tensions underpinning their development. To comprehend images, we must seek "movências" (demographic and cultural displacements). Notably, Gilda de Mello e Souza—Kossovitch's mentor and a preeminent Brazilian philosopher—deeply engaged Warburg's tradition, particularly in her brilliant study *O espírito das roupas*. Though no formal Warburgian tradition exists in our philosophy department, those exploring his thought within philosophical studies discover a transformative method for engaging images and image-based thought through his core concerns like emotional expression, pictorial art's capacity to capture transience, and word-image relationships—quintessential aesthetic problems, refocusing inquiry from traditional questions about beauty toward *aisthesis* as a science of the sensible. Critically, Warburg's methodology teaches us to probe tensions at intellectual history's frontier zones to comprehend their lines of force, intersections, and developments. Within the context of physiology's importance for Kant's intellectual economy, for example, we encounter a vitalist Kant (as substantiated in Márcio Suzuki's research)—reader of Unzer and Stahl, engaged with Linnaeus, Maupertuis, and Buffon, who taught Herder and shaped his organicist historiography. This conception resurfaces in Warburg's notion of "images' vital essence" (*Lebensfähigkeit*). Where the articulation of natural science categories with philosophical canons allows confronting eighteenth-century conceptions of life, Warburg reveals their nineteenth-century aesthetic and historical development—particularly through his view of art as an act, i.e. the singularization of shared expressive structures transmitted through material (cultural heritage) and organic (heredity) memory.

Through Warburg, we can trace the enduring power of crucial philosophical questions—extending to contemporaries like Mauthner, Simmel, Benjamin. His precise intuitions—positioning him as a fellow "seismograph" alongside Burckhardt and Nietzsche—reveal conceptual confluences whose metamorphosis parallels those he identifies in images. By tracking minor formulations in his writings, we uncover fossilized traditions resurfacing—as when Simonides' "words are images of things" reemerges in Warburg's "Das Wort zum Bild". Such formulations

illuminate both his thought's lines of force and transhistorical theoretical debates. We can find within them another example: the heritage of Goethe's morphological thinking and German Romanticism's "comparative anatomy" of literature, grammar, and mythology—grounded in Goethean natural science—which applied comparative methods to humanities through morphological decomposition, bridging anatomy with language and literature via structural relations. Much like in Goethe's plant morphology, Warburg's "botany of ideas" (Severi) identifies common structures not through constituent elements but through invariant functions—"existence as thought-in-action" (Goethe). To investigate these, Warburg performs a comparative anatomy of humanity's primordial words of expression. Ultimately, Warburg's thought enables us to articulate connections between seemingly distant thinkers and ideas, mutually illuminating them while clarifying lines of influence; through this understanding, we investigate the inheritance, migration, and metamorphoses of concepts and theories across intellectual history.

**Are you involved with any research projects, groups, or publishers that focus on Warburgian themes?**

I recently joined the study group "Warburg & Renaissance(s)", coordinated by Professor Cássio Fernandes of the Federal University of São Paulo (UNIFESP). Dedicated to discussing texts by Warburg and intellectuals from his library's circle, the group primarily comprises art historians whose research intersects with Warburg's work—directly or tangentially. From January 2024 to June 2025, I attended the seminar "Face au Bilderatlas" organized by Giovanni Careri, Sabine Guermouche, Matteo Vallorani, and Simon Séguier-Faucher at the Centre d'Histoire et de Théorie des Arts (CEHTA), a department within EHESS's Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) in Paris. The seminar featured prominent Warburg scholars including Monica Centanni, Andrea Pinotti, Georges Didi-Huberman, Axel Heil, Roberto Orth, and Philippe Despoix. Currently, my PhD research focuses on Warburg's concept of *einführendes* "empathic image-memory" (*Bildgedächtnis*), examining its role in the nineteenth-century discourse on "symbolism of form" (*Formsymbolik*). The project investigates Warburg's conceptual construction on symbols and symbolism through his reading of Robert Vischer's 1873 treatise *Über das optische Formgefühl*. It was here that Vischer developed his *Einfühlung* theory (empathy as bodily sensation projected during perception). Supervised by Professor Márcio Suzuki and funded by FAPESP (São Paulo Research Foundation), this research explores how *Einfühlung* amalgamates with *mneme* across Warburg's work to constitute empathic image-memory. Central to this inquiry is Warburg's understanding of symbols as intrinsically linked to history and memory—a relationship tracing back to his earliest studies. I also participate in the research group GRIM—Grammar, Rhetoric, Image, and Metaphysics, which is dedicated to understanding rhetoric—its historical foundations from Antiquity to the nineteenth century—and to researching its observance in the poetic and visual arts.

---

**Jorge Tomás García (Universidad de Murcia, España)**

**¿Cómo – ¿cuándo? ¿a través de qué/quién? – entró en contacto con la tradición warburgiana?**

La primera vez que escuché hablar sobre Aby Warburg fue durante mis estudios de Licenciatura de Historia del Arte en la Universidad de Murcia, en el año 2000, en el marco de la asignatura de 1º curso “Iconografía”, impartida por el profesor Alejandro García Avilés.

**¿Cómo estudió a Warburg? ¿A través de qué textos? ¿Se ha acercado más a la figura de Warburg a través de los importantes estudios dedicados a su obra?**

En un primer acercamiento, tuve contacto con la obra del propio Warburg a partir de las traducciones al castellano de *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid 2005), y del *Atlas Mnemosyne* (Madrid 2010). Posteriormente, durante la realización de mi tesis doctoral realicé tres estancias de investigación al Warburg Institute de la Universidad de Londres (2007, 2008, 2009), tiempo que aproveché para familiarizarme con el resto de su obra, especialmente con aquellos trabajos más orientados a la antropología y la iconología de las imágenes religiosas, especialmente *El ritual de la serpiente* (Madrid 2008). Fue a partir del año 2018 cuando retomé la lectura del legado warburgiano, esta vez de manera indirecta gracias a la actualización del anacronismo como método de análisis de histórico-artístico encabezado por autores como Salvatore Settis, *Warburg continuatus. Descripción de una biblioteca* (Madrid 2010), Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente* (Madrid 2009), o Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios* (Barcelona 1994). Recientemente, he podido leer el extraordinario trabajo de Hans C. Hönes, *Tangled Paths. A Life of Aby Warburg* (London 2024), que viene a continuar con la semblanza intelectual y biográfica iniciada por Ernst Gombrich, *Aby Warburg: an intellectual biography* (London 1970). Finalmente, la obra de Marcel Jousse, *L'Anthropologie du Geste* (Paris 1974) fue decisiva para entender la gestualidad como un léxico complejo en el que existen ciertas normas y claves de interpretación.

**¿Ha influido el pensamiento warburgiano en su propio trabajo como académico? ¿De qué forma?**

Sí, por supuesto, el método de Aby Warburg ha sido decisivo en mi manera de afrontar mi formación académica, docente e intelectual. Como historiador del arte y filólogo clásico, el concepto de ‘fórmula’ me resulta tremendamente útil tanto a nivel textual como icónico, especialmente si entendemos que la cultura griega y romana se ha constituido a partir de una centralidad del pensamiento memorioso y gestual. La pervivencia de la Antigüedad en estas fórmulas patéticas me ha permitido restituir el léxico aristotélico vinculado a la fisiognomía y las pasiones en el mundo griego y, gracias a esta recuperación, analizar el arte antiguo desde un prisma en el que los textos y las imágenes comparten ámbitos de problematización. La

naturaleza identitaria del gesto resulta decisiva para esbozar un atlas gestual de las pasiones en el mundo griego y romano. En este sentido, desde hace unos años estoy realizando aproximaciones a la arqueología de algunos gestos de la cultura visual antigua, rastreando el origen primigenio de algunas fórmulas patéticas que fueron posteriormente reproducidas de manera acrítica en la época moderna: Endimión, Ariadna, las Meleágridas o la inmovilidad asociada a la relación visual con lo divino han sido algunos de los casos de estudio más recientes. En cuanto al ámbito docente, desde hace años les digo a mis estudiantes que una de las pocas tareas imponderables que deben asumir durante sus años de estudio es construir su propio atlas Mnemosyne, a partir del escrutinio paciente de su memoria corporal, y de cómo esta ha sobrevivido hasta nuestros días a través del fantasma de la Antigüedad.

**¿Ha estado en contacto con proyectos de investigación, grupos o editoriales que traten temas warburgianos?**

Sí, actualmente soy IP 2 del Proyecto de Generación de Conocimiento 2024, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Ref.: PID2024-155279NB-I00, “La experiencia de las imágenes en la Edad Media (V): la recepción de la Antigüedad (2)” (Universidad de Murcia – UAM), cuyo IP1 es Alejandro García Avilés. En este proyecto abordamos la antropología histórica de las imágenes antiguas y medievales, entendiendo de forma conjunta problemas metodológicos y estudios de caso que tienen por objeto contribuir al estudio de la experiencia medieval de las imágenes de culto y de la relación de las comunidades devotas con estas imágenes a partir de la corporalidad, gestualidad y construcción simbólica de la mirada. Además, actualmente dirijo, junto a Carmen Sánchez Fernández, el grupo de investigación consolidada de la UAM “MNEMA. Estudio de las imágenes en el Mediterráneo antiguo” (Código del grupo: 596, 15/02/2023), en el que nos proponemos como uno de los objetivos principales analizar la vida de las imágenes desde la Antigüedad hasta cronologías posteriores. También he sido colaborador asociado del grupo “Estudios visuales: imágenes, textos, contextos” (Universidad de Murcia, Depto. de Historia del Arte, E028-06), en el que todas las aportaciones académicas están dirigidas por un claro sesgo iconológico en un horizonte geográfico y temporal amplio.

---

**Maurizio Ghelardi (Scuola Normale Superiore di Pisa, Italia)**

**Come (quando, attraverso chi, ecc.) è entrato in contatto per la prima volta con la tradizione warburgiana?**

Le mie ricerche su Warburg risalgono a circa 20 anni fa quando per la prima volta ho potuto studiare i testi di Warburg conservati nell'Archivio di Londra, perché il direttore del Kunsthistorisches Institut mi aveva incaricato di scrivere la storia dei contatti tra Warburg e l'Istituto. L'interesse per questo autore discende dal lavoro per l'edizione critica tedesca di Jacob Burckhardt. Ritenevo infatti che Warburg fosse la 'naturale' prosecuzione della riflessione dello

storico basilese. Soprattutto dei tre saggi su *La Pala d'altare*, *I Collezionisti* e *Il Ritratto* che Burckhardt non aveva pubblicato (usciranno un anno dopo la sua morte con il titolo *Beiträge zur Geschichte der Renaissance in Italien*, a cura di Heinrich Trog). Questi testi, basati su una impostazione per generi (*Gattungen*), costituiscono una galleria di immagini. Warburg, in uno dei suoi più celebri saggi aveva ritenuto che la 'scoperta' da parte di Burckhardt del Rinascimento fosse rimasto un terreno incolto da coltivare nei suoi sviluppi non diacronici (vale a dire come storia), bensì sincronici. Inoltre, Burckhardt aveva più volte ripetuto che il linguaggio descrittivo e narrativo (che aveva caratterizzato le opere dei più famosi storici dell'arte tedeschi) non era in grado di gettare luce sul senso interno delle opere d'arte. In realtà, come ho mostrato nei due volumi della edizione tedesca dedicati agli scritti inediti sul Rinascimento (e quindi nel volume edito da Einaudi, Jacob Burckhardt, *Il Rinascimento italiano: civiltà e arte*), Burckhardt aveva proseguito le sue ricerche affrontando i problemi artistici (non la storia dell'arte) combinando un'analisi stilistica con una ricerca sul senso interno dell'opera d'arte. Di qui la struttura per generi delle sue ultime ricerche. Di ciò resta esempio il saggio che aveva concepito come 'prosecuzione' della *Civiltà del Rinascimento in Italia* (lo puoi leggere nella edizione Einaudi assieme ad una nuova traduzione italiana della *Civiltà del Rinascimento*). Si tratta di un testo che fino alla edizione tedesca, curata da me e da Susanne Müller, era ritenuto perduto o inesistente.

### **In che modo ha studiato Warburg?**

Per studiare Warburg ho, come sempre, combinato una lettura dei suoi saggi pubblicati (letti sempre nella redazione originale) con l'analisi dei suoi manoscritti. Ritengo infatti che bisogna sempre intrecciare ciò che è noto con quello che è, diciamo così, la parte sommersa di un iceberg, simile a un tappeto i cui fili finiscono per generare una figura. Solo in questo modo si giunge a organizzare una sorta di macrotesto dove è possibile comprendere le interconnessioni di una riflessione che molti interpreti hanno ritenuto fosse frammentaria, o hanno ritenuto che dopo il 1924 Warburg non fosse stato più in grado di studiare. Invece è proprio dopo il 1924 che Warburg si è posto il problema di andare oltre il Rinascimento (che fino allora aveva rappresentato l'unico ambito dei suoi studi), aprendosi alla questione dell'età moderna (penso ai suoi appunti su Giordano Bruno e l'idea di un universo infinito: si tratta del passaggio da un universo chiuso ad un universo infinito). In questo modo Warburg è andato oltre l'idea della migrazione dei simboli e delle immagini ponendosi il problema dell'orientamento umano in un universo che non garantiva più il rapporto necessitato tra macrocosmo e microcosmo. Per studiare Warburg bisogna dunque sempre combinare un metodo filologico, la ricerca delle fonti e pubblicare i testi nella loro integrità richiamando anche la parte sommersa del suo pensiero. Solo così si può giungere alla comprensione strutturata della sua riflessione che ha un fondamento antropologico, e che riguarda i fondamenti della espressione umana che sono variamente declinati per temi, ma anche analizzando e combinando discipline apparentemente tra loro lontane: arte, filosofia, antropologia, archeologia, letteratura, psicologia... Di qui l'idea di Warburg di costruire una sintassi che al centro ha il tema: dalla parola all'immagine. Pensa

al ruolo sommerso che ha Nietzsche nella sua riflessione: in fondo il rapporto tra apollineo e dionisiaco costituisce il presupposto della riflessione di Warburg su pathos e forma.

### **In che modo il pensiero warburghiano ha influenzato il suo lavoro di studioso?**

A questo interrogativo non so risponderti con precisione: la ricerca ha occupato la maggior parte della mia vita. Come ha scritto Burckhardt ho preferito seguire il mio istinto, e mi sono posto come una sorta di *Randfigur*, cioè come una figura a margine che, come nei manoscritti e nei testi, sta a lato della pagina (Marc Bloch ha scritto che lo storico è come l'orco delle favole: va dove sente odore della carne fresca. In qualche occasione ho avanzato alcune mie riflessioni, come dimostrano i due libri *La lutte pour le style* (Paris 2006) e *Aby Warburg. Uno spazio per il pensiero* (Roma 2022). Questa impostazione richiede lentezza e pazienza: a volte devono trascorrere giorni per individuare una fonte o per trascrivere una parola da un manoscritto. Molto ho imparato dal mio maestro Eugenio Garin che, pur insegnando filosofia, si è sempre occupato della edizione e della circolazione dei testi, rifiutando i voli pindarici e retorici.

### **Partecipa a qualche progetto di ricerca, gruppo o casa editrice incentrato su temi warburghiani?**

Vorrei pubblicare una raccolta di scritti giovanili di Warburg (soprattutto i suoi seminari, in parte tuttora inediti, alcuni li ho pubblicati su diverse riviste) che sono importanti per comprendere la genesi del suo pensiero (ad esempio la critica all'idea di classicità o l'impronta del pensiero di Darwin). Attualmente sto finendo di scrivere una biografia intellettuale di Panofsky: penso infatti che anche questo autore si collochi, *mutatis mutandis*, sulla linea tracciata da Burckhardt e da Warburg.

---

### **Antonio Leandro Gomes de Souza Barros (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)**

#### **Como (quando, por meio de quem, etc.) você entrou em contato pela primeira vez com a tradição warburgiana?**

A primeira vez foi durante a graduação em História da Arte, na UERJ. Se não me engano de forma rápida em algum curso de historiografia. A Revista acadêmica do Instituto, "Concinnitas", havia publicado também o texto do próprio Warburg *Imagens da região dos índios Pueblos da América do Norte*.

#### **De que maneira você estudou Warburg?**

Só me dediquei especificamente aos estudos warburgianos após meu doutoramento, e já sob a orientação informal do professor Cássio Fernandes, UNIFESP. O que se intensificou o suficiente para se converter em um trabalho de pós-doutorado sob a mesma supervisão. E os estudos se deram fundamentalmente a partir das obras de Warburg publicadas em por-

tuguês, inglês e espanhol, além dos trabalhos acadêmicos dispersos em revistas, teses e conferências. Sobretudo, considerando uma ampla gama de comentadores warburguanos: o próprio Cássio Fernandes, Ernst Gombrich, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Edgar Wind, etc.

### **Como o pensamento warburgiano influenciou seu próprio trabalho como estudioso?**

Em dois sentidos, cada qual partindo da articulação de Warburg com outros pensadores. O primeiro e mais dedicado é o estudo sobre o papel dos temas e dos procedimentos astrológicos nas elaborações historiográficas da arte. Neste sentido, Warburg tem sido muito importante para problematizar novos estudos sobre a poética de Fernando Pessoa. O segundo sentido é uma rede aberta de interlocuções possíveis do pensamento de Warburg com questões, conceitos ou pensadores da cultura brasileira. Por exemplo, a relação entre arte e loucura em interlocução com as pesquisas da Dra. Nise da Silveira.

### **Você está envolvido em algum projeto de pesquisa, grupo ou editora que se concentre em temas warburgianos?**

Sim, o grupo de pesquisa Warburg e Renascimentos, coordenado pelo professor Cássio Fernandes, UNIFESP – Guarulhos.

---

### **Fabián Ludueña Romandini (Universidad Argentina de la Empresa, Argentina)**

#### **¿Cómo (¿cuándo? ¿a través de quién?, etc.) entró en contacto con la tradición warburgiana?**

Mi conocimiento de la obra de Aby Warburg tuvo lugar gracias a la mediación de mi maestro argentino, el investigador y escritor Héctor Ciocchini quien fue el primer argentino que hizo una residencia en el Warburg Institute y trabó una relación de amistad con Dame Frances Amelia Yates y otros miembros de la institución. Gracias a su influjo, en mis estudios de grado, cuando me iniciaba en el conocimiento filosófico, pude acceder por primera vez a los textos de Warburg directamente en alemán.

#### **¿Cómo estudió a Warburg?**

Mi primer acercamiento se dio mediante el estudio de los textos publicados en alemán, en la legendaria edición de la editorial Teubner de Leipzig que había reunido Gertrud Bing. Posteriormente, durante mis estudios de posgrado, cuando viví en Europa por varios años, tuve la ocasión de estudiar a Warburg, sus archivos, escritos y legado por medio de la frecuentación del propio Warburg Institute en Londres donde realicé, además, investigaciones sobre el Renacimiento italiano vinculadas a mis propios temas de tesis y postdoctorado vinculados a dicho período y sus temáticas concomitantes.

**¿De qué manera el pensamiento warburgiano influyó en su propio trabajo como investigador?**

En una primera etapa, el pensamiento de Warburg influyó muy directamente en mis investigaciones de posgrado pues estas estaban dedicadas al Renacimiento italiano, especialmente al neoplatonismo renacentista y sus relaciones con la astrología y la magia. Tuve ocasión, de este modo, de estudiar en el Warburg Institute el pensamiento de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Tommaso Campanella o Giordano Bruno, entre muchos otros. También estudié allí las obras de artistas del Renacimiento como Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci o Tiziano. En una segunda etapa, ya como profesor titular de la Universidad y como investigador en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de la Argentina, mi trabajo se orientó hacia la metafísica y sus desarrollos en una ultra-historia de la antropotecnología que han llevado, en la larga duración de los milenios, a la construcción política y cultural de la figura del Homo y su impacto, sobre todo, en el mundo occidental. En esta investigación, sin duda, influyó el pensamiento de Warburg en la construcción metafísica de mi propia filosofía como espectrología y disyuntología del Ser. Por esta razón, durante dicha etapa escribí un libro dedicado a Aby Warburg en el que su figura es considerada profundamente también desde un punto de vista metafísico. De modo que, en términos teóricos, Warburg ha sido una compañía constante en mi trabajo tanto por lo que me ha inspirado como por las críticas a su método que también he desarrollado con el tiempo a lo largo de mi obra. En la actualidad, mi interés está sobre todo encauzado en la comprensión del todavía enigmático *Atlas Mnemosyne* y sus implicaciones para la filosofía contemporánea.

**¿Ha tenido contacto con proyectos de investigación, grupos o editoriales que trabajen temas relacionados con Warburg?**

En efecto, he tenido contacto con otros investigadores, a nivel nacional o internacional, que trabajan sobre la figura y la obra de Aby Warburg. En la Argentina, he sido el primer investigador de mi generación en traer el pensamiento de Warburg al centro de la escena filosófica y el único que le ha dedicado un libro completo solamente a su figura. Por esta razón, he sido contactado por diversos grupos de investigación de Latinoamérica para colaborar en publicaciones o como jurado de tesis doctorales. De igual modo, he estado en contacto con los grupos editoriales que se interesan por publicar la obra de Warburg, o de sus estudiosos, particularmente en lengua española y portuguesa pues me he concentrado asimismo en la difusión de su pensamiento en el ámbito latinoamericano. Esto ha posibilitado también mi participación en la organización de Congresos en la región dedicados al pensamiento y la obra de Warburg y su influjo en las humanidades como conjunto interdisciplinario de saberes.

---

**João Luís Lisboa (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)**

**How—and when—did you first encounter the Warburgian tradition?**



I found the first clues to Warburg's work in various books by Peter Burke, one of which was published in Portuguese in 1992, *O Mundo como Teatro: Estudos de Antropologia Histórica* (Lisboa 1992). In this and other books by Burke (such as *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, London 2001; *Varieties of Cultural History*, Ithaca (NY) 1997; *History and Social Theory*, Cambridge 1992), I was interested in the fact that someone like Warburg, known primarily as an art historian, proposed concepts and problems that implied the understanding of cultural paradigms and possible relations of exchange, transfer, or contamination. However, the interest that the research group led by Artur Anselmo, at the Centre for the History of Culture of NOVA University of Lisbon and, since 2014, at CHAM – Centre for the Humanities, has devoted to the study of iconography in the history of printing, and in particular of the markings of book professionals, has been based rather on the research of Erwin Panofsky (*Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City (NY) 1955) and on the works on iconography and iconology derived from the Hamburg circle of which Warburg was the main exponent. More recently, Dr. Fabio Tononi, a postdoctoral research fellow at CHAM – Centre for the Humanities, led me to delve deeper into the Warburgian tradition. He has taught two summer courses on Warburg at the Luís Krus Centre – Lifelong Learning, a training institute based at NOVA FCSH, where NOVA scholars and researchers teach elective courses. The courses on Warburg taught by Dr. Tononi are: "Aby Warburg and the Afterlife of Antiquity: Art, Culture and Memory" and "The Aesthetics of Aby Warburg". Tononi has also introduced Warburg's works in some of his other courses: "Aesthetics and Art Theory", "Introduction to Aesthetics", and "Aesthetics and Experimental Aesthetics". Furthermore, he has co-edited, along with Jaynie Anderson and Bernardino Branca, a book on Edgar Wind—Warburg's research assistant in Hamburg—published in 2024 as *Edgar Wind: Art and Embodiment*, Oxford 2024.

### **In what ways have you engaged with Warburg's work in your own research?**

I have not directly addressed Warburg's work. However, I have explored some of the themes he contributed to developing, such as cultural memory, particularly in relation to the history of the book, literature, the history of ideas, and cultural history. I have also explored iconography—a theme dear to Warburg—in relation to the history of the book to understand the relationships between image and text in the modern book (see, for example, with Artur Anselmo, *Iconografia do livro impresso: Impressores e papeleiros, algumas questões*, 2014). Memory is another theme I have focused on throughout my career (see, for instance, *A leitura: algumas questões sobre memória e exclusão*, Lisboa 2008; and *As escolhas da memória*, 2020), albeit following different traditions, from Maurice Halbwachs to Pierre Nora and Paul Ricoeur (*Memória e identidade(s) (partindo de vários textos de Ricoeur)*, 2002). I have often approached these themes from an interdisciplinary perspective, a method of inquiry that Warburg helped consolidate, and by emphasising the political, ethical, and cultural role that the assumption of diverse collective memories has.

### **How has Warburgian thought informed your practice as a scholar?**

Since my doctoral thesis—entitled *Mots (dits) écrits: Formes et valeurs de la diffusion des idées au 18ème siècle, au Portugal*, 1998—I have been concerned with the diffusion of ideas, discussing the specific forms and connections between oral, written, and printed culture, focusing not on perspectives of transfer, influence, or even reception, but rather on perspectives of complementarity, conflict, and difference in meanings, audiences, and appropriations. My doctoral thesis was examined in 1998 by Professor Peter Burke, known for his work in the Warburg tradition and to whom I dedicated a book chapter (*Commenting on Peter Burke's "Turn or Return? The Cultural History of Cultural Studies, 1500–2000*, in *Literary into Cultural History – De l'histoire littéraire à l'histoire culturelle*, Bucharest 2009).

**Are you presently involved in any research projects, networks or publishers that focus on Warburgian themes?**

As Director of CHAM, I currently supervise, though not directly involved in, Dr. Tononi's work, which stems from the Warburgian tradition, and his summer course on Warburg.

---

**Laura Malosetti Costa (Universidad Nacional de General San Martín, Argentina)**

**¿Cómo (¿cuándo? ¿a través de quién?, etc.) entró en contacto con la tradición warburgiana?**

Como estudiante de la carrera de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a mediados de la década de 1980, tras el fin de la última dictadura militar, regresó a la Argentina tras cuatro años de estudio en Florencia José Emilio Burucúa, a quien considero mi maestro en todos los sentidos, quien trajo a nuestras aulas la tradición warburgiana. Comenzó a brindarnos sus clases como parte de la cátedra de arte del período barroco del también muy generoso y admirado profesor Héctor Schenone y poco después creó la cátedra de Teoría e Historiografía de las Artes, de la cual llegué a ser profesora. Burucúa nos introdujo en la tradición warburgiana a partir de la lectura de textos que empezaban a traducirse de Ernst Gombrich, Jan Bialostocki, Fritz Saxl, Erwin Panofsky. Él hizo la primera traducción mundial al español de dos textos fundamentales de Aby Warburg y sus discípulos tradujimos textos de investigadores del Instituto Warburg. Yo traduje el texto de Henri Frankfort discutiendo las teorías del inconsciente colectivo de Carl Gustav Jung y demostrando que era más acertada la teoría de *Pathosformeln* de Warburg (José Emilio Burucúa (editado por), *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires 1992).

**¿Cómo estudió a Warburg?**

Lo estudié como alumna, luego becaria de investigación y profesora auxiliar de las cátedras de José Emilio Burucúa. También gracias a las enseñanzas del Prof. Héctor Ciocchini, quien trabajó largos años en el Instituto Warburg de Londres y tras su regreso a Buenos Aires nos

recibió generosamente como estudiantes en su casa brindándonos consejo y prestándonos libros raros y valiosísimas lecturas y recomendaciones.

**¿De qué manera el pensamiento warburgiano influyó en su propio trabajo como investigador?**

Desde el primer momento mi investigación estuvo signada por el pensamiento warburgiano. Al principio, cuando el bicentenario de la Revolución Francesa, trabajamos con Burucúa sobre la persistencia y ambivalencia de los símbolos antiguos resignificados por la Revolución Francesa en las naciones del Río de la Plata (Uruguay y Argentina). Mi primera beca de investigación como estudiante en 1978 fue con el tema: “Temas de encuadre en la pintura argentina y latinoamericana, siglos XIX y XX” con Jan Bialostocki como principal marco teórico. Trabajé luego sobre las fórmulas iconográficas antiguas europeas en la construcción del paisaje americano y las *Pathosformeln* del rapto y cautiverio de mujeres en las construcciones del imaginario americano de las guerras de conquista y de creación de las naciones.

**¿Ha tenido contacto con proyectos de investigación, grupos o editoriales que trabajen temas relacionados con Warburg?**

¡Sí! Numerosas veces. El último encuentro warburgiano del que participé fue en Ciudad de México en 2017: “Warburg en/sobre América: translaciones y proyecciones. Warburg in/on America: Transfers and Projections” (Museo Universitario de Arte Contemporáneo, México, 6-8 septiembre 2017). Allí presenté mi investigación warburgiana sobre la ambivalencia y las claves de la inmediata difusión mundial desde fines del siglo XIX de la figura de Tabaré, el indio charrúa fruto y víctima de la violencia del rapto de mujeres creado por el poeta uruguayo Juan Zorrilla de San Martín (1888). Ese asunto fue puesto en escena en la exposición “Tabaré Cosmopolita” (Montevideo, Museo Zorrilla, 20 septiembre – 24 noviembre 2018), cuyo catálogo puede verse en este enlace.

---

**Claudia Mattos Avolesse (Tufts University, USA)**

**Como (quando, por meio de quem, etc.) você entrou em contato pela primeira vez com a tradição warburgiana?**

Entrei em contato com a obra de Warburg nos anos 90 durante meu doutorado na Alemanha. Em 2000, passei um ano em Londres trabalhando diariamente no Warburg Institute.

**De que maneira você estudou Warburg?**

Lendo seus textos, explorando o seu arquivo no Warburg Institute de Londres. Lendo os textos clássicos escritos sobre ele, lendo a bibliografia atual sobre sua obra.

**Como o pensamento warburgiano influenciou seu próprio trabalho como estudioso?**

Como uma historiadora da arte vinda da América Latina e educada na Alemanha, a obra de Warburg foi fundamental em minha trajetória. Sua releitura por historiadores da arte como Martin Warnke, Hans Belting, Horst Bredekamp, Sigrid Weigel e, um pouco mais tarde, Didi-Huberman, Philippe-Alain Michaud, Carlo Severi e outros, enfatizando as relações entre imagem e memória, e a ideia de imagens como *Bilderfahrzeuge*, transformou o campo da História da Arte, tornando-o mais horizontal e dissolvendo ideias sobre centro e periferia. Tais transformações no campo facilitaram a inserção de historiadores da arte, como eu, nos debates internacionais, uma vez que tornou-se possível entender a produção artística em lugares como a América Latina, não como derivada e imitativa, mas como específica, criativa e singular. O interesse de Warburg por tradições não europeias, como as dos Hopi nos EUA e tradições árabes, por exemplo, também ajudou a expandir o campo da HA, legitimando o estudo dessas produções. Sua obra ajudou igualmente a expandir o campo da HA em direção aos Estudos Visuais, algo que se tornou importante para meu trabalho. Por fim, Warburg me ajudou a sempre pensar a arte em sua relação com a imagem (mental) e a refletir de forma mais teórica sobre o trabalho da imagem no campo da cultura. Warburg, e as novas leituras de sua obra a partir dos anos '90, foram centrais para a construção do quadro de referências a partir do qual desenvolvo meu trabalho hoje.

**Você está envolvido em algum projeto de pesquisa, grupo ou editora que se concentre em temas warburgianos?**

No momento, me encontro em Hamburgo, passando três meses como “Warburg Professor” na Warburg Haus.

---

**Luiz Marques (emeritus, Universidade Estadual de Campinas, Brasil)**

**Como (quando, por meio de quem, etc.) você entrou em contato pela primeira vez com a tradição warburgiana?**

Se minha memória não falha, creio que foi através de uma série de palestras ministradas por Ettore Camesasca no Instituto de Cultura Italiana em São Paulo, por volta de 1976. Havia lido a *Arte Clássica* de Wölfflin e só jurava, então, pelo formalismo. Camesasca me abriu essa “outra” dimensão da história da arte, a dimensão iconológica, com nomes como Panofsky, Warburg, Saxl, Sezner, Mâle, mas também Cassirer. Depois, em 1978 (quando já havia me instalado em Paris) a leitura de “A perspectiva como forma simbólica” despertou meu interesse pela ideia de que a história da arte podia ser algo mais do que a capacidade de atribuir uma obra a um artista. Dado que minha formação era em ciências sociais, li então muito Pi-erre Francastel, um autor que hoje aprecio muito menos e minha diretora de tese era sua viúva, Galienne. Isso posto, meus historiadores de referência permaneceram, durante minha Tese de doutorado sobre a pintura italiana do século XIII (1978-1983), Roberto Longhi e seus discípulos. Só a partir de 1986, retornado ao Brasil e longe dos museus, fui, por assim dizer,

“levado” a me interessar por outras dimensões da história da arte, entre os quais, obviamente, Warburg. Mas foi uma leitura, por assim dizer, tardia.

### **De que maneira você estudou Warburg?**

Li os ensaios reunidos sucessivamente por Gertrud Bing no livro *La Rinascita del paganesimo antico*. Monumentais pela erudição e intuições, evidentemente, e também por sua crítica implícita ao positivismo histórico. Em “L’ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento”, Warburg faz uma observação que sepulta a religião positivista do documento: “Non si dovrebbe far dipendere l’influenza del Laocoonte soltanto dal fato del suo tangibile ritorno. Non temo più di essere frainteso dicendo: il gruppo dei dolori di Laocoonte, il Rinascimento, se non lo avesse scoperto, avrebbe dovuto inventarlo, proprio per la sua scolvolgente eloquenza patetica”. Mas o texto dele que mais me marcou permanece sendo *Il rituale del serpente*, que tem pouca ou nenhuma interface com a história da arte.

### **Como o pensamento warburgiano influenciou seu próprio trabalho como estudioso?**

Não se pode ler Warburg sem ser influenciado por ele, mas eu diria que as leituras que mais me entusiasmaram nesse universo warburgiano foram as de seu discípulo direto e dileto, Edgar Wind. Pode-se aplicar aqui a trilogia esquemática (da qual, em geral, discordo) proposta por Ezra Pound: o inventor, o mestre e o diluidor, ou seja, Warburg, Wind e, enfim, seus seguidores.

### **Você está envolvido em algum projeto de pesquisa, grupo ou editora que se concentre em temas warburgianos?**

Não. Há muitos anos não trabalho mais com história da arte.

---

**Ulrich Pfisterer (Zentralinstitut für Kunstgeschichte | Ludwig-Maximilians-Universität, Deutschland)**

### **How (when, through whom, etc.) did you first come into contact with the Warburgian tradition?**

During the 1990s I studied and worked in Freiburg im Breisgau, Munich, Rome, Göttingen, and Florence. Perhaps one does not do these places too much injustice by describing them at the time as mostly “positivist” and “conventional” in the best sense of the term. Warburg was at most one name among many—overall, engagement with the history of the discipline of art history seemed to me a rather peripheral concern compared to the study of “real” works and historical sources. When I began my position as assistant professor at the University of Hamburg in 2000, however, I experienced a kind of intellectual shock: in Hamburg—where scholars such as Martin Warnke, Wolfgang Kemp, and Charlotte Schoell-Glass were teaching at the time—no question was discussed without reference to the history of scholarship and to

Warburg in particular. The history of science—*Wissenschaftsgeschichte* in the broader German sense—was firmly established as a respected scholarly field in its own right. Plus, the Warburg House, which was reopened to the public in 1995 as a foundation and institution affiliated with the university, was the locus of intellectual life in Hamburg. In retrospect, this was one of the most formative and intellectually challenging experiences for me—although, to be honest, I am also glad that I did not begin my studies in Hamburg and was thus initially spared the full complexity of disciplinary self-reflection.

### **In what way have you studied Warburg?**

My aim has always been to study and understand Warburg on three interconnected levels: 1. as a person, thinker, and scholar—as he reveals himself in his handwritten notes and publications (bearing in mind that Warburg’s thought famously divides between published results focused on specific works and contexts, and more theoretical reflections found in his manuscripts); 2. as an art historian situated within the context of both German-language and international art history and other sciences and scientific institutions in the decades around 1900; 3. with regard to the continued relevance and intellectual vitality of certain observations, theses, and concepts he developed, and their capacity to stimulate contemporary art historical discourse. The “ghosts” of Warburg—whether his own deliberately open-ended ideas or the often equally vague and ever-growing body of interpreters—do not always make critical assessment and contextualization any easier. In a sense, Warburg’s own dictum applies to himself: “Athens must always be reconquered from Alexandria”. The lasting fascination lies in the fact that Warburg opened up paths of thought without ever fully pursuing or illuminating them himself.

### **How has Warburgian thought influenced your own work as a scholar?**

Self-analyses, of course, are never entirely accurate. However, I believe I can say that it was primarily the writings of Erwin Panofsky—and his attempt to formulate a clear and convincing conclusion as possible—that first elicited my greatest admiration. It was only through engaging with the concept of style and Michael Baxandall’s writings that I later came to realize—perhaps more clearly than before—that certain questions and challenges lie precisely in the absence of definitive solutions, and instead in how a scientific argument can be developed that accommodates multiple possibilities and uncertainties.

By contrast, the impulse to situate Warburg’s thought and ideas as closely as possible within the context of his time is much more narrowly focused—not with the aim of diminishing his achievements, but rather because the tendency in scholarship to overly exalt certain “luminaries” leads to the dense and highly interesting network in which ideas and insights were developed being reduced to a rather unproductive cult of personality. Warburg’s interdisciplinary thinking, which traces the cultural pathways across Europe and beyond, certainly encourages one not to confine one’s own research to a single geographical, chronological or thematic area—even though today’s overwhelming flood of publications in every field might suggest otherwise. Finally, Warburg’s lifelong endeavor to investigate the fundamental motiva-

tions and questions underlying image and art production serves as an excellent reminder not to lose sight of these broader connections in one's own work and specialization.

**Are you involved with any research projects, groups, or publishers that focus on Warburgian themes?**

Since 2010, I have served as the general editor of the *Collected Writings – Critical Edition* (*Gesammelte Schriften – Studienausgabe*) of Aby Warburg. Together with Hans Christian Hönes, I edited Volume 4, *Fragments on the Theory of Expression* (*Fragmente zur Ausdruckskunde*), which was published in 2015. I hope that the final volumes of this long-term project—whose first volumes appeared in 1998—will soon be completed. In fact, it is only this comprehensive foundation of Warburg's published and unpublished writings that provides a reliable basis for future scholarly debate and interpretation. In a current book project, by contrast, I seek to shift the focus away from the "hero worship" of Warburg and toward the significance of his teaching at the university and his intellectual exchanges with students. In this context—and especially in comparison with Erwin Panofsky—very productive new insights begin to emerge.

---

**Ivan Pintor Iranzo (Universitat Pompeu Fabra, España)**

**¿Cómo – ¿cuándo? ¿a través de qué/quién? – entró en contacto con la tradición warburgiana?**

Mi primer contacto con Warburg fue a finales de los años noventa. Yo estaba desarrollando mi tesis de Máster, sobre los fenómenos de secuencialidad y yuxtaposición visual y las lógicas de montaje tanto en el cine como en la pintura narrativa y el cómic. Tenía la *Biografía intelectual* de Warburg escrita por Gombrich. La había comprado en un mercadillo porque conocía bien a Gombrich, y me pareció que podría ser interesante en algún momento. Incluso la había ojeado, pero bien porque no le había prestado demasiada atención, bien porque no se adentraba en el pensamiento profundo de Warburg, la había dejado de lado. Fue entonces cuando encontré, primero, la edición italiana de *La rinascita del paganesimo antico*. No la entendí bien; me pareció que se me resistía pero la cuestión del gesto y el pathos sí que me llevaron a anotar algunos de los textos y emplearlos para abordar el cine, aunque siempre con mucha prudencia. Fue entonces cuando, en 1998, encontré el entonces recién aparecido libro de Philippe-Alain Michaud *Aby Warburg et l'image en mouvement*, que para mí fue el detonante definitivo de mi acercamiento a Warburg. Empecé entonces a buscar algunos otros libros que completasen mi visión de Warburg, el primero de los cuales fue los *Essais florentins* en la edición de Evelin Pinto, de 1990.

**¿Cómo estudió a Warburg? ¿A través de qué textos? ¿Se ha acercado más a la figura de Warburg a través de los importantes estudios dedicados a su obra?**

Como indiqué más arriba, tras mi primer acercamiento a Warburg, busqué otros textos que complementasen los ya mencionados. El más importante de ellos fue la edición del *Atlas* de Martin Warnke, ya en los 2000. Además, me hice con el catálogo de la exposición de Werner Rappl, porque había leído un texto suyo en la revista de cine “*Trafic n° 9*” (yo las coleccionaba en la época). Después llegó la búsqueda de textos de Edgar Wind, la lectura de *L'Image survivante* de Georges Didi-Huberman, el contacto con el pensamiento de Giorgio Agamben y el descubrimiento de su texto *Aby Warburg*

e *la scienza senza nome*, los siguientes trabajos de Didi-Huberman y la búsqueda de otras fuentes que me permitieron ir acercándome a su pensamiento e ir desplazándolo hacia formas de aproximarme al análisis de la iconología y las transmisiones gestuales y las “grandes energías configuradoras” en el cine, el cómic o la serialidad televisiva primero y, más tarde, en la esfera pública, a través de una iconología política nutrida de fuentes diversas pero gestada a partir de los trabajos de Warburg.

**¿Ha influido el pensamiento warburguiano en su propio trabajo como académico? ¿De qué forma?**

Muchísimo, primero porque tanto la mayor parte de mis textos de las últimas dos décadas se han visto fundamentados en metodologías que provienen de la iconología o que, a través de otras vías (los estudios sobre cine, la antropología de De Martino, los estudios sobre la imagen fotográfica de Ariella Azoulay, el pensamiento sobre las imágenes de artistas y activistas como Hito Steyerl) se complementan con ella. Pero además, el modo de articular el pensamiento a partir de lógicas yuxtapositivas atentas al intervalo de pensamiento ha sido, es y continúa siendo el motor de mi modo de trabajo, en una búsqueda de referentes que va de Warburg a Godard, la propia Steyerl o el ensayo visual contemporáneo a través de redes. Por lo que respecta a la docencia, desde 2010 baso mi curso de Máster en el Máster en Estudios de Cine y Audiovisual contemporáneo en la UPF en la labor de Warburg, que voy desplegando a través de un análisis de las grandes configuraciones del audiovisual contemporáneo, di forma a una asignatura de grado en Comunicación, Evolució dels llenguatges visuals, a partir de las aportaciones de Warburg y centrando la tarea de las estudiantes en la elaboración de Paneles y ensayos visuales, y he realizado numerosos cursos de aproximación a una iconología de las formas visuales contemporáneas fundamentada en el trabajo de Warburg.

**¿Ha estado en contacto con proyectos de investigación, grupos o editoriales que traten temas warburguanos?**

Sí, he coordinado dos proyectos de investigación financiados por el ministerio, MOVEP (REF: CSO2017-88876-P) y MUMOVEP (REF: PID2021-1269300B-I00) que parten de la metodología warburgiana, colaboro con miembros del proyecto Engramma y he colaborado también, por ejemplo, con el Grupo de Estética Contemporánea (Universidad Complutense de Madrid, dir. Antonio Rivera García).



---

**Vanessa A. Portugal (Trinity College, Ireland)**

**How (when, through whom, etc.) did you first come into contact with the Warburgian tradition?**

My first contact was with Aby Warburg's *Bilderatlas Mnemosyne* via Warburg's *Gesammelte Schriften* edited by De Gruyter. It must have been during 2012 when Linda Báez, tutor for my MA in History of Art programme at Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) recommended I read it to develop my explorations on the Visconti-Sforza deck.

**In what way have you studied Warburg?**

During my MA, Linda introduced me to the work of Aby Warburg and the contemporary Bildwissenschaft, often lending me newly published books in German. This allowed me to explore several key concepts developed by Warburg, as well as their reception in contemporary art theories of *Bildwissenschaft* and *Phénoménologie*. I also took a module on critical art theory with Mariana Botey, which explored Indigenism, and I deepened my study of Warburg's work in the artistic context of early twentieth-century United States—particularly his analysis of the Hopi ritual from the *Serpent Ritual*. My analysis focused on both the psychoanalytical explorations regarding the origin of the symbol (following initial readings of *Aby Warburg: An Intellectual Biography* by Ernst Gombrich, *La guarigione infinita*, edited by Davide Stimilli); as well as the contemporaneous ideas of artists who sought essential truths in Indian Reservations or Native American communities—for instance, the Taos environment developed by Mabel Dodge Lujan. Later on, I studied Warburg's early iconographical analysis of antisemitic images in newspapers (from Charlotte Schoell-Glass's *The Archive's Silent Record: Anti-Semitism and the Formation of Aby Warburg's "Cultural Science"*) and explored the context of the Interwar period Germany. A work I presented in the cycle of conferences for the exhibition Otto Dix. Violencia y Pasion at the Museo Nacional de Arte in Mexico City in 2016. Then in 2018, I explored the history library (as a knowledge-building machine), which was the topic of my talk at International Symposium of the Masters in Conservation of Documental Archives, "Documental archives: Bibliotecas-Archivos-Museos Conceptos, intervención, proyectos" (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología (ENCRyM), Mexico City, Mexico), and for a seminar session I gave at the invitation of Linda Báez for her MA and PhD students at UNAM. All of this took place before I joined Linda and Emilie Carreón in the project "Aby Warburg y los estudios precolombinos: reconstrucción historiográfica y desarrollo teórico" based at Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE-UNAM) from 2019-2023. The project gave me the opportunity to reflect on Warburg's ideas by reading and translating his diary (documenting his experiences), notes (containing his observations, aesthetic insights, and even theoretical approaches), and conference talks (expressing maturing reflections) from his trip to the USA. This was the best experience for engaging with Warburg's ideas. Until then, most of the reading material available to non-German speakers is mediated through translators and secondary sources. Accessing Warburg's direct impressions and

amendments in his notes allows the contemporary reader to engage with him not just as a valuable thinker, but as a very methodical, intuitive, creative and critical scholar, armed with the most advanced technology of his time which he employed to further the discipline. Despite being shaped by the contemporary *Zeitgeist*, Warburg developed remarkably creative approaches to fundamental questions regarding human culture, and the human impulse to make and use images.

### **How has Warburgian thought influenced your own work as a scholar?**

Warburg's work and reflections offered a refreshing example of interdisciplinary methodology that helped me address several concerns I faced when studying artifacts and art objects. Warburg's concepts, and their legacy developed by diverse scholars engaged with *Bildwissenschaft* studies, enabled me to move beyond the stylistic analysis or iconographical influence—however important these factors be—to reach the deeper human impulse to create and to use and engage with certain motives and/or artifacts. Starting from my work on astrological images, Warburg's pioneering study of the mobility of images across temporalities and geographies has been essential to explore the almost magical responses that astrological images, artifacts, and even acts awaken in spectators and performers.

### **Are you involved with any research projects, groups, or publishers that focus on Warburgian themes?**

The project "Aby Warburg y los estudios precolombinos: reconstrucción historiográfica y desarrollo teórico" carried out with Linda and Emilie Carreón at Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE-UNAM) between 2019-2023, explored the influence of American Studies on Aby Warburg's work and, conversely, Warburg's impact on Latin America art and scholarship. One of the main outcomes of the project is the book *Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones* (UNAM, 2024). Additional outputs include various online study resources in Spanish, such as Warburg's notes, reflections, and object collection from his trip to the USA; as well as a critical edition of Warburg's lectures about that journey.

---

### **Vera Pugliese (Universidade de Brasília, Brasil)**

#### **Como (quando, por meio de quem, etc.) você entrou em contato pela primeira vez com a tradição warburgiana?**

Li, pela primeira vez, sobre Warburg em 1989, em *Miti emblematici spie*, que Carlo Ginzburg publicara três anos antes, ainda durante minha Graduação em Artes Visuais e comecei a procurar suas obras ou comentadores/as em bibliotecas, pois ainda não havia Internet. Encontrei muitos comentários discrepantes sobre ele até conhecer seus comentadores clássicos, enquanto me aprofundava no estudo de Erwin Panofsky, no qual se baseou minha primeira formação, interessando-me crescentemente pela teoria e historiografia da arte. Co-

mo não havia curso de graduação de História da Arte no Brasil nessa época, comecei a frequentar congressos na área e, em 1990, ingressei em Filosofia na Universidade de São Paulo (USP), onde cursei diversas disciplinas nos Cursos de História e Antropologia, procurando aprofundar minha base teórica. Em 1992, no início do meu primeiro Mestrado (que então durava 4 anos), finalmente pude ler *La rinascita del paganesimo antico*, na tradução italiana de 1966, em um curso semestral de extensão na USP, sobre o Instituto Warburg. Essa obra começou a desconstruir o que eu havia estudado sobre História da Arte. Foi um processo penoso e delicioso ao mesmo tempo, que paulatinamente me reorientou em relação à minha noção de arte e imagem, cultura e a tarefa de uma historiadora da arte. Após um intenso treinamento no método iconográfico de matriz panofskyana em Minas Gerais, minha pesquisa passou a conflitar com o contato mais aprofundado com os estudos warburguanos, ao longo dos anos 1990. A disjunção entre concepções demasiadamente díspares de História da Arte foi tão intensa que passou a comprometer meu Mestrado acerca de certos retábulos setecentistas da região mineradora, nos quais reconheci imagens que entendia como sobrevivências antigas e medievais infiltradas na talha barroca. Mas essa hipótese era insustentável diante da bibliografia orientada para uma aplicação apenas instrumental de Panofsky, mesclada a princípios da semiótica peirceana, que, então, se praticava em alguns núcleos, no Brasil. Ao não conseguir solucionar a aporia que me afetava e sem querer forçar um objeto de investigação a um enquadramento teórico-metodológico inadequado, desliguei-me do Programa de Pós-Graduação. Contudo, continuei a pesquisar, desconhecendo o retorno a Warburg que concorreu para a formação da iconografia política nos anos 1990, em Hamburgo (especialmente a partir dos Simpósios de 1990 e a respectiva publicação “Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg”, organizada por Horst Bredekamp, Michael Diers, e Charlotte Schoell-Glass, em 1991). Consequentemente, tive que propor outro tema, dessa vez relacionado à modelagem da simbólica estatal no Brasil, concernente à construção nacionalista de temas e heróis republicanos, no início do século XX. Tornou-se evidente que eu não desejava me especializar em um período histórico, estilo ou gênero pictórico, em certa/s produção(ões) artística(s) ou artista(s). Tendo em mente as reivindicações que Warburg proferiu no encerramento de sua conferência *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara* de 1912, eu me interessava pela escrita da história da arte, quais são seus marcos epistêmicos incontornáveis, a partir de que objetos de investigação e em que consistiam e diferentes fundações teórico-metodológicas e seus deslocamentos epistemológicos quando seus conceitos eram confrontados a outros meios culturais, regionais e até locais, em diferentes épocas. Caminhando em direção à pesquisa em Teoria e Historiografia da Arte, mergulhei nos estudos que se dedicavam a uma exegese da obra de Warburg, que convergiriam, apenas em 2001, para a leitura de *Devant l'Image* (Paris 1990), de Georges Didi-Huberman, em cuja proposta de revisão epistemológica da disciplina reconheci críticas contundentes. O livro parecia verbalizar tensões constitutivas da própria história da arte, que eu experienciara na década anterior. Em 2000, quando Warburg ainda era uma referência de um “precursor” de Panofsky, salvo sua circulação muito restrita na história da arte desde os anos 1970 e raras exceções finesseculares, e a amplitude e profundidade da obra didi-hu-

bermaniana era praticamente desconhecida no Brasil, transferi-me para Brasília por motivos pessoais, e retomei o Mestrado, que teve Warburg como autor de referência, assim como ocorreria com o Doutorado.

### **De que maneira você estudou Warburg?**

Conforme comentei, desde 1992 estudei Warburg em *La rinascita del paganesimo antico* (Firenze 1966), *Aby Warburg: an Intellectual Biography* (London 1970) de Ernst Gombrich, e obras de autores/as dos estudos warburguanos, paralelamente ao aprofundamento na obra de Panofsky e na constituição do Warburg Institute, ainda com escassas referências. Por exemplo, ansiei durante 7 anos até conseguir ter diante dos meus olhos as reproduções das pranchas do *Bilderatlas Mnemosyne*, do qual conhecera apenas descrições. Ainda assim, esse estudo transformou estruturalmente minha formação em História da Arte, e me fez interromper o primeiro Mestrado e orientar minha especialização para a Teoria e Historiografia da Arte. Mesmo em 2003, na impossibilidade de realizar a desejada investigação teórica sobre Warburg, devido a motivos circunstanciais, realizei uma pesquisa que imergiu em sua obra e fortuna, a partir de uma associação entre imagens, assim como o faria no doutorado, também na Universidade de Brasília (UnB). Mas além de me aprofundar em alguns dos ensaios warburguanos e no *Bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929) à época, interessava-me compreender a potência heurística de suas proposições, diante do que eu começava a reconhecer como um retorno\* a Warburg.

Tendo começado a lecionar História da Arte em universidades desde 1993 em São Paulo e, depois, em Brasília, meu segundo mestrado *Entre o anônimo La Vierge Enfant e o São Domingos, de Matisse: Imagem e Olhar na Historiografia da Arte* (2003-2005) debruçou-se sobre a ordem epistemológica da associação de obras de arte, a qual me causara uma intensa experiência estética havia anos, confrontando o modelo do método panofskyano a premissas lançadas por Warburg no *Bilderatlas Mnemosyne*, colocadas em diálogo com certos conceitos propostos por Walter Benjamin e Didi-Huberman. Em seguida, comecei a publicar uma série de artigos sobre o teor teórico dessa pesquisa, exaltando a acepção warburguiana da noção de *Nachleben der Antike* e seu conceito de *Pathosformel*, assim como a recepção de Warburg pela Historiografia da Arte contemporânea na França e Brasil. Entre 2009 e 2013, realizei o Doutorado, centrando-me na questão do agenciamento das eficácias formais operado pelo conceito de *Pathosformel*, enquanto confrontei as noções de temporalidade complexa na historiografia da arte em Warburg, o primeiro remontando à noção springeriana de *Nachleben* e, o segundo, à memória disciplinar francesa do tabu do anacronismo face à École des Annales, que também teve grande pregnância na formação e consolidação de cursos de humanidades em universidades brasileiras. Na Tese *Os Sudários de Bené Fonteles, o Chemin de la Croix de Henri Matisse e as Stations of the Cross de Barnett Newman: pathos e anacronismo na Historiografia da Arte* considerei obras modernas e contemporâneas relacionadas à tradição renascentista da Via Crucis, debruçando-me sobre uma constelação de imagens canônicas da tradição pictórica ocidental diante da Paixão crística.

Analogamente, esse percurso engajou o estudo de certas matrizes teóricas da História da Arte, ligado, ainda, à minha atuação como docente estatutária na UnB, desde 2010, lecionando Teoria e Historiografia da Arte. Lembro que à época, quando apresentei o trabalho *A História da Arte como Montagem de Tempos Anacrônicos* sobre a relação entre o *Bilderatlas Mnemosyne* e a KBW face a certas aberturas do *Passagen-Werk*, de Benjamin, no “5º Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia & história intelectual”, em Mariana/MG, em 2011, fiquei surpreendida com o interesse dos colegas historiadores e levei, no ano seguinte, um trabalho que cotejava princípios metodológicos em Warburg e Panofsky. Entre 2012 e 2015, recebi a tarefa de implantar o quinto bacharelado em História da Arte no país, embora as Linhas de Pesquisa dessa área já estivessem presentes nos Programas de Pós-Graduação majoritariamente em Artes Visuais, mas também, em História. Tal responsabilidade envolvia realizar ajustes no Projeto Pedagógico do Curso, em um trabalho coletivo que também envolveu o diálogo com as coordenadoras dos outros quatro cursos no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, e que tornou ainda mais premente minha preocupação sobre matrizes teóricas da produção de conhecimento em História da Arte e os contextos de transformação da área no meio acadêmico brasileiro. Por um lado, esse interesse rendeu textos como *Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus tempi*, publicado no “Archai Journal: on the Origins of Western Thought”, em 2016. Por outro, convergiu para o projeto de pesquisa referente à minha atuação na Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB, desde 2014, na qual oriento Mestrados e Doutorados dedicados a esse escopo.

\* Se me permite, faço uma breve digressão, citando um texto que atualmente está no prelo, para esclarecer que quando comecei a utilizar a expressão “retorno”, desde meus primeiros textos sobre Warburg, em 2003, é evidente que não foi por entender equivocadamente que em algum momento ele teria deixado de ser estudado, sobretudo na Alemanha e Itália. Falar em retorno a Warburg, para mim, significa que é irrecusável que sua obra tem oferecido outras importantes camadas de legibilidade da própria História da Arte, após a abertura conceptual oferecida pelo pensamento pós-estruturalista, e a atenção proporcionada pelo olhar poético sobre a História da Arte face à produção artístico-cultural contemporânea. Direcionada sobretudo à compreensão do Renascimento e outras produções artístico-culturais consideradas por Warburg, seja pela fundamental fortuna consolidada há muitas décadas pelos estudos warburguanos em seu sentido exegético, bem como pela abertura de estudos que buscaram, justamente, compreender a importância das proposições de Warburg frente aos caminhos contemporâneos da Historiografia da Arte. Utilizo a noção de retorno também devido ao teor transgressor da obra warburguiana a qualquer tipo de encarceramento da prática historiadora da arte diante da imagem, que impede que ela seja subsumida a um critério de autoridade que buscasse legislar sobre quem poderia estudá-lo ou a quais objetos poderiam ser estudados sob a evocação de seu nome. A noção de retorno tampouco se refere a usos subservientes, meramente terminológicos ou modismos, além de mesclas com teorias que lhe seriam refratárias, ou ainda a redução de seus densos e profundos princípios teóricos

e premissas metodológicas em uma espécie de método *prêt-à-porter* como uma panaceia, a ser aplicada como remédio universal para todos os males.

### **Como o pensamento warburgiano influenciou seu próprio trabalho como estudioso?**

Além da pesquisa sobre Warburg, que remonta aos anos 1990, minha atuação como pesquisadora e orientadora na Pós-Graduação enfoca sua obra e o retorno a ele não apenas a partir da recente Teoria da Arte francesa – Hubert Damisch, Roland Recht, Philippe-Alain Michaud e principalmente Didi-Huberman – bem como se volta para os estudos sobre a recente iconografia política da matriz germânica, como já foi mencionado. Após ingressar no Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), filiado ao Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA), em 2016, iniciei um projeto que contribuía com um mapeamento de vertentes da Historiografia da Arte no Brasil, entre 2000 e 2015, com fomento do CNPq, e comecei a coordenar sessões temáticas nos principais eventos científicos nacionais da área, junto a outros/as historiadores/as da arte, sobre grandes eixos dessa produção, identificando o surgimento de uma nova onda de recepção da obra warburgiana no Brasil, em parte, associada à recepção de Didi-Huberman, ligada a seu processo de internacionalização. Em 2019, após ter participado do “Simpósio Warburg Internacional” em Buenos Aires, Argentina, no qual apresentei o paper *Atravessamentos subterrâneos da serpente e da ninfa entre Aby Warburg e Carolee Schneemann*, publicado na “ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte” em 2022, iniciei o Pós-Doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris (com Bolsa FAP-DF, 2019-2020), sob a supervisão de Georges Didi-Huberman sobre o papel e as especificidades de seu próprio retorno a Warburg. Essa pesquisa teve um desdobramento referente às condições de constituição do retorno a Warburg no Brasil, no início dos anos 2010, que demonstrava ter implicações para os rumos da produção historiográfica artística no país, e a fisiologia de tal retorno em diferentes vertentes e em diferentes áreas. Nessa pesquisa, encontrei evidências de que a repercussão do filósofo e historiador da arte francês no Brasil embora tenha, em certo sentido, vetorizado a entrada maciça da recorrência a Warburg no país num primeiro momento, proporcionou, também, a busca de um acesso mais direto ao historiador da arte alemão, a partir dos estudos warburgianos em sua acepção mais tradicional, ampliando as possibilidades e expectativas de seu estudo por uma parcela crescente de historiadores/as da arte e da cultura, de modo bem fundamentado. Nesse sentido, cabe compreender a diversidade dos caminhos do retorno a Warburg no país, como demonstrou o artigo de Cássio Fernandes na “Rivista di Engramma”, no final de 2019, que detectou o aumento substancial de diversos títulos de publicações relacionadas a seu nome no Brasil e Latinoamérica como um todo, assim como no Editorial da “MODOS. Revista de História da Arte” na edição do Dossiê *O Retorno a Aby Warburg no discurso historiográfico artístico contemporâneo*, por Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, Maria de Fátima Morethy Couto e Marize Malta, em 2020, que traçou algumas de suas genealogias no país. Nesse sentido, cabe salientar, que comento algum e algumas estudiosos/as que escreveram no início dos anos 2000, no capítulo *Retorno a Aby Warburg e Retorno Crítico na obra de Georges Didi-Huberman* na coletânea organizada por Gomes de Oliveira, Morethy Couto e Malta, inti-

tulada *Políticas da Diferença. Colaborações, cooperações e alteridades na arte*, pela Editora Unicamp, em 2024. Ainda durante o Pós-Doutorado, retomei meu interesse sobre temas warburguanos acerca da simbólica estatal, especialmente a partir de sua preocupação com a modelagem imagética do fascismo, na Itália, e a da República de Weimar, em meados dos anos 1920. Um dos frutos dessa investigação é um levantamento mais extenso sobre o projeto do postal por Warburg, em 1926, que foi apresentado em congressos dentro e fora do Brasil. Um dos primeiros artigos sobre o *Idea Vincit*, intitulado *Sobre o selo de Aby Warburg: fronteiras, trânsitos e retornos*, foi publicado no referido dossiê. Co-organizado por Roberto Casazza (UBA/UNR), esse Dossiê sobre o retorno a Warburg, contou com historiadores/as da arte de 7 países em 17 artigos inéditos, envolvendo traduções de textos de Didi-Huberman, Philippe-Alain Michaud e Uwe Fleckner, além de trabalhos de alguns historiadores/as da arte e historiadores/as brasileiro/as e argentinos/as, e um texto que também considero referencial *The Epistemic Advantage of Self-Analysis for Cultural-Historical Insights: The variants of Warburg's manuscripts on his Indian Journey*, de Sigrid Weigel. A pesquisa sobre o selo idealizado por Warburg e a relação entre monumentos, selos e outras imagens de massa, iniciada em 2019 permitiu-me outro mergulho na obra e fortuna warburguiana.

**Você está envolvido em algum projeto de pesquisa, grupo ou editora que se concentre em temas warburguanos?**

Quando retornei do Pós-Doutorado na EHESS, em 2020, continuei a pesquisa sobre o retorno a Warburg, cada vez mais interessada pela aproximação com a iconologia política e a pesquisa sobre as preocupações warburguanas com os destinos de uma *imagerie* moderna à época da ascensão de regimes totalitários. Comecei a inventariar pesquisas sobre selos na História da Arte e História da Cultura no Brasil, mas além de poucas referências ao selo projetado por Otto Stromeier, encomendado por Warburg, encontrei estudos mais aprofundados em outras áreas como a Museologia e até a Semiótica, quando não estudos muito pontuais com levantamentos ou descrições iconográficas, eventualmente tratando as imagens de modo ilustrativo. Busquei referências na Argentina, como o estudo sobre a República Sentada, por Monica Farkas, que também se baseou em Warburg. Sempre explicitando os escritos dos/as respectivos/as autores/as responsáveis por uma fortuna exígua, mas fundamental, sobre os selos nos estudos warburguanos, voltei-me para o levantamento de selos brasileiros, associando-os a monumentos aéreos, e a outras chaves da iconografia política, buscando aprofundar-me na intimidade entre selos e monumentos, estabelecida por Warburg. Um dos principais artigos dessa pesquisa é *Per aspera ad astra: atravessamentos disciplinares a partir do olhar warburguiano sobre os primeiros selos*, publicado na “Imagem: Revista de História da Arte” em 2022. Persistindo nesse percurso, comecei a estudar selos das primeiras séries comemorativas brasileiras, relacionados à criação e fixação da simbólica estatal republicana no Brasil, aproximando-me de suas relações com a atual questão do monumento e simbólica estatal. Mais uma vez, conforme Warburg nos advertiu, reconheci certos atravessamentos entre legibilidades e legitimações em simbólicas monárquicas – antigas e modernas – e republicanas, envolvendo questões taxonômicas vinculadas a gêneros pictóri-

cos na modelagem da imagem de massa, sobre as quais continuei pesquisando, como é o caso do recente capítulo *Tempos e frames entre simbólicas monárquicas e republicanas: a mais pobre imagem de massa*, do livro *Usos das imagens: circulação, circularidade, ciclos*, organizado por Ivair Reinaldim e Luciano Vinhosa, neste ano. Diante de um aprofundamento sobre o movimento internacional de protestos relativos a monumentos de teor heroizante e/ou triunfal, em meus estudos, sempre a partir do quadro teórico dos estudos warburgianos e da iconografia política, iniciei um extenso mergulho teórico nessa complexa questão. A centralidade do estudo warburgiano em meu percurso acadêmico concorreu para a elaboração do projeto de pesquisa “Simbólica Estatal do Selo ao Monumento: sobrevivências, iconoclastias e resistências”, que envolve, desde agosto de 2019, discentes de Iniciação Científica, Mestrandos/as e Doutorandos/as, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB. Tal pesquisa, que empreendo há cerca de sete anos, permitiu, também a constituição do Projeto de Pesquisa “Simbólica Estatal, Monumentalização e Iconoclastias face à Iconografia Política”, que foi contemplado com uma Bolsa de Produtividade do CNPq, recentemente. Este projeto prevê uma série de ações, publicações e eventos que tem como um dos objetivos o oferecimento de subsídios para esse campo ainda pouco explorado no Brasil.

---

**José Riello (Universidad Autónoma de Madrid, España)**

**¿Cómo – ¿cuándo? ¿a través de qué/quién? – entré en contacto con la tradición warburgiana?**

Durante mi primera estancia de investigación, cuando estudiaba para el que después sería mi primer libro y para la tesis doctoral, en Roma, allá por 2004, Warburg ya estaba presente de manera muy evidente en el debate historiográfico italiano – no digamos anglosajón o germánico – circunstancia que tardó algo más en llegar a España: no recuerdo haber escuchado hablar de él o de su obra durante la carrera, entre 1997 y 2002. Sí recuerdo haber leído algún estudio introductorio a su obra, en italiano. La publicación al año siguiente de *El renacimiento del paganismo*, en la editorial Cátedra, con una introducción de alguien que ya era una autoridad entre los modernistas españoles y cuyo trabajo yo admiraba – Felipe Pereda – facilitó que leyera buena parte de su obra. Me acordé entonces de que, siendo estudiante, había comprado la biografía que escribió Gombrich en una de esas estupendas campañas que hacía una famosa cadena de cafeterías saldando libros, pero no la había leído, así que fue el complemento preciso entonces.

**¿Cómo estudió a Warburg? ¿A través de qué textos? ¿Se ha acercado más a la figura de Warburg a través de los importantes estudios dedicados a su obra?**

Lo que decía: leí *El renacimiento del paganismo* en cuanto se publicó, en 2005, y después no he dejado de leer lo que se ha publicado en castellano, me atrevería a decir que todo: *El ritual de la serpiente*, *Per monstra ad sphaeram*, *Diario romano*, la correspondencia con



Binswanger... Y eso me llevó a leer lo que iba apareciendo sobre él; desde luego, el libro de Didi-Huberman, aunque me pareció que trataba más de sus propias preocupaciones que de Warburg; el ensayo de Settis sobre la biblioteca, el sagaz ensayito de Juanjo Lahuerta, los artículos de Carlo Ginzburg o de David Freedberg, incluso el cómic de Carrión y Olivares. También fui comprando lo que podía entre lo que se publicaba fuera: Michaud, Fleckner... aunque han acabado por ser traducidos al castellano, igual que el de Karin Hellwig sobre la correspondencia entre Warburg y Saxl en torno a *Las hilanderas*. Lo último que he leído ha sido la biografía *Tangled Paths*, de Hans C. Hönes. Me ha parecido estupenda, entre otras cosas por no ser tan complaciente con el mito Warburg como las anteriores.

**¿Ha influido el pensamiento warburguiano en su propio trabajo como académico? ¿De qué forma?**

El hecho de que tuviera que explicar a Warburg en la Facultad, como responsable de una asignatura sobre metodología historiográfica, determinó que reflexionara de manera peculiar sobre sus aportaciones; esas reflexiones, de alguna manera, acabaron permeando a mi propia investigación, no tanto por la migración de símbolos y formas, cuando por el alcance cultural o antropológico con que él atendió a los artefactos. Por lo demás, la exposición "Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas", que comisarió Didi-Huberman para el Reina Sofía de Madrid en 2011, fue todo un acontecimiento en mi vida académica, aunque me pasara lo mismo que con el libro: que hablaba más de Didi-Huberman que de Warburg. Por eso lo fue aún más leer el catálogo, aunque por entonces no lo sabía: afloró mucho más tarde, cuando me encargaron, junto a Julia Morandeira, una exposición sobre el concepto de Europa a través de artefactos en papel (dibujos, estampas, libros...). Bueno, no fue sólo eso, pero sí creo que, al final, "Atlas [de las ruinas] de Europa", que abrió en CentroCentro de Madrid en 2016, debía casi todo a lo que había ido sabiendo, o mejor, creyendo saber sobre Warburg.

**¿Ha estado en contacto con proyectos de investigación, grupos o editoriales que traten temas warburguanos?**

Acabo de llegar de una estancia de investigación en el Kunsthistorisches Institut de Florencia y he publicado un par de libros en Abada, así que creo que puedo decir que sí, de una manera u otra.

---

**Adrian Rifkin (emeritus, Goldsmith University, UK)**

**How (when, through whom, etc.) did you first come into contact with the Warburgian tradition?**

My first contacts were hearing Edgar Wind's *Reith Lectures* on the radio, *Oh magnum mysterium*, and, of course Ernst H. Gombrich, *The Story of Art*. Wind was gripping both as a mystery and as a revelation, enchanting in the use of his voice and his accentuations, melis-

matic. I knew nothing of the Warburg as such until I attended his last seminars at Oxford that became the second edition of *Pagan Mysteries*, of which I had received the first edition as a twentieth birthday present. Then I had to wonder where he came from. He said that I could stay on to do an MA with him, but that I would be lonely and should get out of Oxford. The next year, 1966-1967 I spent at Manchester University with an unspecified status, a personal Masters of Helen Rosenau. I spent two terms meeting with her once a week and she took me page by page through books of architecture from Serlio to Ledoux. The Warburg entered elliptically and oddly as neither she nor Edgar Wind could have a student whom they could not encourage to hate Gombrich and, by association, his Warburg in those days. Panofsky's *Studies in Iconology* were current reading but I did not know then that Helen Rosenau had been his first PhD and that probably his *Architecture as Symbolic Form* owed much to her Kölner Dom. In the event I guess that what I owed to Helen Rosenau was – in our private sessions – teaching as a parataxis, a showing, and this is something that has never left me and determined the shape of my own teaching. Rosenau only told me to read one thing, ever, and that was *The Lecture on Serpent Ritual*, so my first visit to the Warburg Institute in 1967 was to read that. Until Ernst Gombrich published his biography of Aby Warburg the *Bilderatlas* was more of a rumour than a thing as such, and the scandal of Wind's anonymous review of that book (we all knew) engulfed. I think the rumour that Ernst Gombrich snipped it out of publications was pretty much true, so there was a tragi-comic aspect of the Warburg Institute at that point. I became a regular reader but only in the stacks, unless I had to take a book in the reading room. It was more private up there and one could pile up the books at will.

### **In what way have you studied Warburg?**

I studied Aby Warburg as a result of this situation and that was ongoing. Much later, as editor, I published Georges Didi-Huberman's first article on Warburg in "Art History". While working in the Hertziana for two or three weeks each year I dabbled in his presence while doing other work.

### **How has Warburgian thought influenced your own work as a scholar?**

In 1979 or 1980 the first outcome of my work on the Paris Commune of 1871 was an exhibition of caricature in Paris from 1867-1872 made of my own photographic record of some 4-5000 prints I had examined in three Parisian archives. These were mounted in thematic combinations of A3 boards, partly chronological, but mainly concerned with figure and gesture as political signifiers. My aim with this was to reduce text to a minimum and to set in motion a visual excitement and curiosity and exploration of old political emotions and their rhetorical forms. I did lecture on this in Hamburg where it went down heavily with the born again Warburgians (not to be named, some are great scholars and, like me, old). In the last ten or twelve years of my working life I developed a set of paratactical Power Point performances in which my speaking or reading was in juxtaposition to the flow of images and sounds and sometimes in conflict. The best of these were silent, and I sat with my back to the audience choosing what seemed a good pace to change the screen. Clearly all this echoes AW's 1929 Hertziana event.

They combined text, still and moving image, much Lubitsch and Fassbinder, together with a philosophical device adapted from John Langshaw Austin and a sci-fi element from Kubrick.

**Are you involved with any research projects, groups, or publishers that focus on Warburgian themes?**

NO.

---

**Agustina Rodríguez Romero (Universidad Nacional de Tres de Febrero | CONICET, Argentina)**

**¿Cómo (cuándo, a través de quién, etc.) entró en contacto por primera vez con la tradición warburgiana?**

Mi primer contacto con la tradición warburgiana fue en el año 1999, cuando aún era estudiante de la carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En la asignatura Historiografía del Arte, las profesoras Gabriela Siracusano y Laura Malosetti Costa propusieron la lectura de un pequeño libro publicado en 1992: *Historia de las imágenes e historia de las ideas, La escuela de Aby Warburg*. En este texto José Emilio Burucúa junto con mis profesoras, tradujeron y comentaron una selección de textos, entre ellos dos artículos fundamentales de Warburg: *Arte del retrato y burguesía florentina*, y *Arte italiana y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara*. Se trataba de la primera vez que estos textos eran traducidos al castellano. Esta fue mi puerta de entrada a las ideas de Warburg y, al mismo tiempo, al modo en que su mirada comenzaba a ser estudiada y aplicada en el contexto académico argentino.

**¿De qué manera ha estudiado a Warburg?**

He estudiado a Warburg en distintos momentos de mi trayectoria, a través de sus escritos, así como los de sus discípulos y estudiosos de su obra. Abordé su producción no tanto como un objeto exclusivo de estudio, sino que fui integrando de manera paulatina sus herramientas conceptuales, a partir de un diálogo persistente con sus escritos. Siempre pensé en sus textos como una fuente a la que recurrir al enfrentarme a nuevas preguntas teóricas o problemas metodológicos. En distintos momentos volví a sus escritos, y cada relectura ofreció algo nuevo, es una lectura que ofrece giros y matices, perspectivas que estimulan la reflexión crítica.

**¿Cómo ha influido el pensamiento warburgiano en su propio trabajo como investigadora y docente?**

El legado warburgiano atraviesa mi práctica como investigadora y docente. Los conceptos de *Pathosformel*, *Nachleben*, *Bilderfahrzeuge* y *Bildwanderung*, así como sus postulados para la construcción de su *Atlas Mnemosyne*, han sido fundamentales para mis investigaciones

sobre iconografía, reutilización de modelos visuales, circulación de objetos y movilidad de formas y significados en la temprana modernidad, entre Europa y América. También ha sido central su forma de poner en relación fuentes diversas, así como su atención al detalle y su modo de trabajar a partir del montaje de fragmentos, elementos que han marcado mi propia práctica como investigadora. Su pensamiento también ha sido un punto de apoyo para la enseñanza: como profesora de dos cátedras de Historia de las Artes Visuales – Europa siglos XIV-XVI y América siglos XVI-XVIII – en la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires, los textos de Warburg y las discusiones que los rodean forman parte fundamental del corpus que trabajamos con los estudiantes.

**¿Participa en algún proyecto de investigación, grupo o editorial centrado en temas warburgianos?**

Dirijo el Programa Quillca de Estudios Visuales sobre Arte Colonial Sudamericano, un espacio de investigación del que participan investigadores, tesistas y estudiantes que, si bien no se inscribe estrictamente en la tradición warburgiana, dialoga con muchas de sus preocupaciones fundamentales: la circulación de modelos, la agencia de las imágenes, la dimensión material y política de los objetos visuales. El Programa Quillca se encuentra radicado en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, del Instituto de Investigación en Arte y Cultura, Universidad Nacional de Tres de Febrero. Este centro, dirigido por la Dra. Gabriela Siracusano, lleva adelante proyectos interdisciplinarios centrados en la materialidad artística y las prácticas culturales que la atraviesan, un espacio en el que las ideas de Warburg están siempre presentes como trasfondo teórico que sustenta nuestras preguntas y nuestros modos de trabajar con las imágenes.

---

**Federico Ruvituso (Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, Argentina)**

**¿Cómo (¿cuándo? ¿a través de quién?, etc.) entró en contacto con la tradición warburgiana?**

Mi primer contacto con la tradición warburgiana fue gracias a la buena vecindad en la biblioteca familiar. La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, en Argentina, es una ciudad ecléctica y particular que se fundó a fines del siglo XIX como un centro ilustrado. Allí en 1922 nació Hector Ciochini (1922-2005), uno de los siete hermanos Ciochini entre los que también estaba Cleto, un conocido pintor de marinas. Hector estudió literatura y fue un iconólogo argentino avant la lettre. Según me contaron no existía libro que no conociera o emblema que no pudiera descifrar. Sus libros, de poesía y estilística literaria estaban en la biblioteca dedicados a mi abuelo, donde también había fascículos sueltos de los “Cuadernos del Sur”, revistas editadas en la Universidad de Bahía Blanca que reunían artículos eruditos al modo del journal warburgiano, inaugurados por Ciochini. Héctor frecuentó el Instituto Warburg durante la década de 1970. Tras la muerte de su hija durante años oscuros en la Argentina,

la biblioteca y el archivo de Londres fueron su refugio intelectual. Volvió al país y divulgó las ideas warburguanas en selectos círculos intelectuales primero y en la universidad después. Bajo su tutela se editaron las primeras obras de Warburg en castellano y su último libro, como el Atlas, quedó inconcluso; *El Palacio de la memoria* (2002) un análisis iconológico de los frios del Palacio San José en Entre Ríos se completó y editó después de su muerte. Mi interés continuado por las imágenes en los libros, los grabados, las estampas y las ilustraciones convocó la memoria de visitas de Ciocchini muchas veces en mi biblioteca y sus libros saltaron de los anaqueles. Más tarde, la lectura de Warburg me regresó al autor y sus referencias sobre la iconografía del vuelo dotaron a la tradición warburguiana de una particular familiaridad. Ya en la época universitaria frecuente a diversos intelectuales que lo habían conocido, se formaron con él o asistido a sus clases y conocí otra parte de la iconología a través de ellos. En las clases de historiografía como estudiante de Historia del Arte supe más sobre la línea directa de los seguidores de Warburg, Panofsky, Gombrich, la biblioteca y el Instituto. Fue en esos años el libro de José Emilio Burucúa *Historia Arte y cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (2007) y la explosión posterior de los estudios warburguanos en Latinoamérica con la publicación de los textos de Georges Didi-Huberman, las traducciones de Agamben, de Ginzburg y la publicación del *Atlas Mnemosyne* (2010) en castellano lo que terminó de definir mi travesía warburguiana. La sensación particular de asistir a la recuperación de una tradición intelectual abierta con muchos artistas y lecturas antagónicas llamó mi atención poderosamente y perduró durante el tiempo. Sin embargo, la conexión de buena vecindad entre Ciocchini y Aby a través de los libros en mi casa, en la biblioteca familiar, y la sensación de encontrar en un intelectual de mi ciudad la conexión con un lejano e inclasificable estudioso de las imágenes, con las bibliotecas y la historia del arte, resultaron la mejor introducción posible al mundo warburguiano.

### **¿Cómo estudió a Warburg?**

Mi aproximación a Warburg fue primero a través de los trabajos de Hector Ciocchini y José Emilio Burucúa y posteriormente a partir de las biografías de Ernst Gombrich y Georges Didi-Huberman. Más tarde la tradición warburguiana me interesó especialmente como base para la elaboración de herramientas para la enseñanza de la historia del arte en Latinoamérica, en el marco de la universidad pública argentina. Durante varios años desarrollé la propuesta a través de clases, proyectos de investigación y becas en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. La fascinante lectura de los artículos, cartas y ensayos de Warburg se complementaron con la innumerable aparición de análisis sobre su obra y tradición publicados entre el 2007 y el 2019. El *Atlas Mnemosyne* y su sistema de asociaciones llamó mi atención después de conocer a través de Gombrich que el proyecto había iniciado como un regalo que Fritz Saxl le hizo a Warburg cuando su vuelta a la vida académica en 1924. Basado en la disposición de imágenes para sus clases durante la guerra, Saxl entregó a Warburg una presentación de imágenes (reproducciones) sobre un fondo de arpillera negra. La idea de que el Atlas era un método pero también se trataba de un recurso expositivo a través del cual se podían caminar los temas, y que sus silencios se explican con palabras en las confe-

rencias de Warburg y en ensayos inéditos; me animó a pensar que allí había contenidas una serie de herramientas teórico-prácticas que definían los conceptos principales del autor y que los explicaban en su uso cotidiano. Así, *Pathosformel*, *Nachleben*, *Denkraum* y otros términos se me aparecieron de una manera práctica y performática. La idea de interpretar las imágenes del pasado e identificar pervivencias en la imagen actual, en sus políticas, agencias y recepciones resultó un recurso fascinante para tramar relatos en las clases y animar a hacer lo propio a los alumnos. Por otra parte, que aquel método no renegara sino que exigiera de erudición, trabajo de archivo y lectura crítica, convertía la propuesta en un recurso valioso para una práctica profesional que demanda un alto grado de imaginación histórica y estudio específico. En ese sentido, el encuentro con Warburg resultó en el llamado con un aliado y un espíritu tutelar. De pronto un autor olvidado o relegado de la vieja historiografía desafiaba el territorio de la secta universitaria con una especificidad gigantesca que extendía los límites académicos de su tiempo y de este sin dejar de ser un erudito inclasificable, transformando los parámetros de una práctica legitimada con ideas fraguadas a principios del siglo XX. En ese sentido, su influencia en la experiencia docente y en la investigación se volvieron después una forma de práctica curatorial, artística y recientemente también una manera de pensar la gestión de colecciones, patrimonios y archivos en el trabajo en Museos.

### **¿De qué manera el pensamiento warburgiano influyó en su propio trabajo como investigador?**

Pienso que la recuperación del mundo warburgiano ayudó a nombrar algo importante, una tendencia que preocupaba y preocupa a muchos y muchas colegas y que el academicismo más anquilosado tenía relegada en su insistencia por la especialización segmentada: la erudición, pero no como memoria prodigiosa o excepcional, sino como forma de pensar los problemas en un sentido amplio y específico a la vez en el campo de la historia del arte y del resto de las humanidades. Las ideas de Warburg, su entusiasmo por reunir la imagen con todo tipo de textos del pasado, con otras imágenes y con otras épocas, con libros y con sus propias ideas, puede resultar hoy una obviedad, pero no lo es en el sistema académico actual donde los campos del saber y del arte se suelen presentar como mundos autónomos, aún cuando difícilmente lo sean. La idea de una comunidad intelectual que reponga las conexiones de la imagen y sus viajes resulta muy sugestiva cuando se piensa un libro, un tema de investigación, una clase o una exposición contemporánea. En esos casos, aparece cierta complicidad con la sensibilidad warburgiana que es tan excepcional como el personaje que la originó, y que puede resultar tanto en una tradición de investigación como en una manera de hacer. Que la misma tenga actualmente cientos de profesionales conectados por sus prácticas no deja de señalar su notable pervivencia. En mi práctica profesional encontré en Warburg una advertencia que escuché también convocar por otros y otras intelectuales admirables: el uso de la especialización rizomática, abierta e infinita que propone la erudición, la biblioteca ampliada, el archivo de imágenes inclausurable. Más allá de las clases, los temas warburgianos, su lectura como material historiográfico y las publicaciones académicas, Warburg influyó en mi trabajo curatorial ((junto a Guillermina Mongan) sobre todo en la idea

de montaje teórico en “Thesaurus Visual” (La Plata, Centro de Arte-UNLP, 2018), de confrontación y eco en “Parangones. Resonancias de una Colección en tensión” (La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, 2022), de pervivencia contemporánea en “Tramas. Confluencias, contradicciones y derivas del arte bonaerense” (Mar del Plata, Museo MAR, 2024) y especialmente de diálogo iconológico en la colaboración realizada para la muestra “Ninfas, Serpientes y Constelaciones” (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2019) donde José Emilio Burucúa y otros especialistas desplegaron una versión espacial de la teoría warburguiana. También me encontré en mi trabajo como ilustrador con Warburg ocupando un lugar central en el ensayo visual *Casa de Grisantemos*; en la producción de las ilustraciones de las dos ediciones del *Atlas de la poesía argentina* (La Plata 2017-2018), y en el ensayo museológico “Caja n° 37. Memorias ilustradas de Milcíades Manfredi” (La Plata, Museo de La Plata, 2019). A partir de 2020 y hasta la actualidad, estos estudios también devinieron centrales para mi trabajo en la dirección del Museo Provincial de Bellas Artes, que desde entonces desarrolla investigaciones para volver a conectar la historia de sus colecciones y patrimonios, su biblioteca, archivo y comunidades a través de maneras de pensar los lugares de la imagen. Recientemente, la investigación sobre el patrimonio del Museo nos llevó a recuperar la memoria perdida de un retrato del siglo XVI atribuido al taller de Tintoretto, en Venecia que permanecía olvidado en el depósito. La pesquisa histórico-artística que llevamos adelante para su recuperación se basó – en gran parte – en las maneras de construcción de una pesquisa warburguiana, siendo las fuentes, los lugares y las asociaciones con otras imágenes uno de los centros del descubrimiento.

**¿Ha tenido contacto con proyectos de investigación, grupos o editoriales que trabajen temas relacionados con Warburg?**

Si, en Argentina los círculos de estudios warburguanos se expandieron considerablemente en los últimos años. Manifiesto de ello fueron las numerosas mesas de debate en el primer Simposio Internacional sobre Warburg organizado por Roberto Casazza en la Biblioteca Nacional en 2019. El evento y la posterior publicación de sus actas dieron cuenta del crecimiento del fenómeno en Latinoamérica y de sus numerosos exponentes. Allí se congregaron más de una veintena de especialistas asociados a la tradición warburguiana para compartir sus proyectos e inquietudes. Durante los últimos años he conocido e intercambiado con colegas entrañables fascinaciones sobre esta escuela de pensamiento y repensado las propias prácticas a través de esta. En tanto a las publicaciones, las mencionadas lecturas de Burucúa introdujeron el mundo warburguiano al país y junto al Dr. Kwiatkowski su operatividad para analizar imágenes, especialmente en el estudio de las fórmulas para representar masacres y genocidios publicada por Katz (“*Cómo sucedieron estas cosas*”. *Representar masacres y genocidios*, Buenos Aires 2014). También se destacan las publicaciones de Editorial Ampersand que recientemente lanzó *Una historia sin final* (Buenos Aires/Madrid 2025) con estudios de corte warburguiano de Carlo Ginzburg en castellano y durante varios años publicó libros clásicos de autores cercanos al Instituto como Michael Baxandall o Svetlana Alpers y otros, en la serie “Caleidoscópica” dirigida por Sandra Szir. Por su parte, la traducción de artículos centrales

de Warburg por Editorial Miluno con traducción y notas de Felisa Santos amplió su influencia en el país y apuntaló la publicación de una colectánea de ensayos de Aby editados por sellos independientes. La traducción de *Aby Warburg y la imagen en movimiento* de Philippe-Alain Michaud (Buenos Aires 2017) ofreció junto a los textos traducidos de Didi-Huberman, otras lecturas posibles para el autor. En el campo de la investigación, más allá de las lecturas tempranas de Ciochini, la tradición abierta por Burucúa, los trabajos de Laura Malosetti-Costa, la clave filosófica de los ensayos de Ludueña Romandini, entre otros, puedo mencionar algunas aproximaciones con las que he tenido especial contacto en los últimos años: el estudio de la operación del montaje en las obras de artistas argentinos modernos como Xul Solar o Batlle Planas y su conexión con Warburg por el Dr. Agustín Bucari (2024); el vínculo del montaje warburgiano y las exposiciones de arte contemporáneo en conjunto curatorial con Guillermina Mongan (2019), el lugar de los libros en la historia del arte profundizado en el país por Juan Cruz Pedroni o la fórmula de la Ninfa en la obra de Picasso y su relación con la danza estudiada por la Dra. Paulina Antacli, son solo algunos de ellos.

---

**Sandra Szir (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)**

**¿Cómo (¿cuándo? ¿a través de quién?, etc.) entró en contacto con la tradición warburgiana?**

Siendo estudiante de la carrera de grado de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, por los años '90 entré en contacto con algunos textos de Aby Warburg a través de una traducción al español que José Emilio Burucúa publicó en el año 1992. Burucúa, profesor de historia moderna y de historiografía del arte, había traducido del italiano dos textos: *Arte del retrato y burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinita. Los retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares* (1902) y *Arte italiana y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara* (1912). El libro, que editó el Centro Editor de América Latina en Buenos Aires, se tituló *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. De modo que conocí la figura de Warburg a través de la traducción del profesor Burucúa y de sus clases de Historiografía del Arte a comienzos de los años 90. No era común el estudio de Warburg en aquellos años, y no había libros ni traducciones, ni ediciones disponibles, y menos en español.

**¿Cómo estudió a Warburg?**

Años más tarde yo misma fui docente en esa misma cátedra de Historiografía (aunque Burucúa ya se había retirado) y pude comprar primero la edición en inglés del Getty Research Institute de 1999, y luego la traducción al español de Alianza del 2005 de *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* y se hizo más accesible el pensamiento directo de Warburg, más allá de las mediaciones (aunque siempre



útiles) de Gombrich, Panofsky, Wind, etc. Pude seguir así su fascinante mirada sobre las imágenes y sus múltiples sentidos y relaciones culturales.

**¿De qué manera el pensamiento warburgiano influyó en su propio trabajo como investigador?**

Creo que el pensamiento de Warburg influyó en mi trabajo como investigadora de la imagen impresa en libros, publicaciones periódicas y efímera gráfica de los siglos XIX y XX en Latinoamérica a partir de la comprensión de los vínculos y convivencias de temporalidades diversas, del modo cómo las imágenes y sus sentidos culturales atraviesan épocas y geografías modificando sus significados para públicos diferentes. Es decir, abordar en los estudios visuales las perspectivas de transculturalidad, globalización y contactos temporales, aspectos en los que Warburg fue pionero.

**¿Ha tenido contacto con proyectos de investigación, grupos o editoriales que trabajen temas relacionados con Warburg?**

Lamentablemente no, solo en el año 2019 participé de un equipo que acompañó al Dr. Burucúa en una curaduría en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina, que se llamó “Ninfas, serpientes, constelaciones”. La teoría artística de Aby Warburg que presentó obras de la colección del propio museo ilustrando algunas ideas de Warburg, a su vez se publicó un catálogo en el que se me invitó a escribir un texto sobre la figura de la Ninfa.

---

**Dario Velandia Onofre (Universidad de los Andes, Colombia)**

**¿Cómo (cuándo, a través de quién, etc.) entró en contacto por primera vez con la tradición warburgiana?**

El primer texto de Warburg que leí fue el *Ritual de la serpiente* en la clase Historia y teoría del arte en la Universidad de los Andes cuando cursaba mi pregrado en literatura. Sin embargo, este fue un acercamiento corto. Empecé a interesarme realmente en la obra de Warburg, en el segundo año de mi maestría en Estudios avanzados en Historia del arte en la Universidad de Barcelona. Fue en la clase de Pensamiento, imagen y palabra del profesor Casalls. Estudiamos a Warburg en relación con la idea de montaje de Benjamin y la película *Historias del cine* de Godard. Esto me permitió comprender el proyecto de Warburg, especialmente, su *Atlas Mnemosyne* desde una orilla metodológica que cambió para siempre mi manera de aproximarme a la historia del arte como disciplina.

**¿De qué manera ha estudiado a Warburg?**

He dictado cinco cursos sobre Warburg a lo largo de mi carrera profesoral en la Universidad de los Andes. Esto ha hecho que lo estudie desde múltiples perspectivas (teóricas, históricas, metodológicas, comparativas) para ofrecerle a los estudiantes una mirada amplia. En mis in-

vestigaciones, Warburg siempre ha sido un marco teórico y metodológico de referencia. Esto se comprueba, por ejemplo, en una de mis publicaciones más importantes, *Destrucción y culto*.

**¿Cómo ha influido el pensamiento warburgiano en su propio trabajo como investigador?**

Warburg cambió la manera en la que empecé a enfrentar (estudiar, evaluar) imágenes. Siempre he buscado comprender la imagen como un ente vivo, dinámico en el tiempo y en el espacio, interconectado y, sobre todo, contenedor de múltiples sentidos. Creo que todos mis trabajos e investigaciones se han nutrido en menor o mayor medida del pensamiento warburgiano.

**¿Participa en algún proyecto de investigación, grupo o editorial centrado en temas warburgianos?**

No.

---

**Luana Wedekin (Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil)**

**How (when, through whom, etc.) did you first come into contact with the Warburgian tradition?**

My first contact with the work of Aby Warburg was relatively late. It was when I was studying Kazimir Malevich's pedagogical charts at The Courtauld Institute of Art, in London. My supervisor there, Maria Mileeva, suggested the study of Warburg's *Atlas Mnemosyne* as a way of thinking about Malevich's charts. It was a kind of inverted path, because is only after I finished my M.A. at the Courtauld that I decided to study Warburg's iconographical sources: I started to study Warburg through the study of Russian Avant-Garde, and only after that I turned my attention to Ancient and Renaissance objects. It is important to say that Warburg's works arrived very late in Brazil, two decades after my graduation (*The Renewal of Pagan Antiquity* was published in Brazil only in 2013), so I had to wait all this long to know his work.

**In what way have you studied Warburg?**

When I was in London (2013-2014), I attended the Research Training Course at Warburg Institute. Once I was back in Brazil, I was determined to continue to study Warburg. In 2017 I started a research entitled "Searching Aby Warburg's Iconographical Sources: Epistemological Pilgrimages". I made an inventory of Italian sources of the images that Warburg used in the *Bilderatlas* and started to visit them. The aim of the project was "to contemplate the works cited by Warburg in their original context, follow in the footsteps of the German historian, seek out his traces in a kind of 'epistemological pilgrimage' with the aim of approaching and understanding his methodological procedures". During this research, I discovered "La Rivista di Engramma" and became fascinated with the Italian way to approach Warburg's thought.

In 2019, Sandra Makowiecky (UDESC) also joined the research. We have been studying the *Bilderatlas* since then. Seeing the original works in their context was very important to understand Warburg's way of looking at the images. One important question I asked when I first looked at Ghirlandaio's *Nymph* at Santa Maria Novella was: how did Warburg see the *Nymph* figure among so many other figures? Visiting many of his sources, I understood that his eyes were saturated with images from antiquity (dancing maenads, fluvial gods, winning – and dying – heroes...), and that was the way he recognized the returning formulae. My pilgrimages were an empirical way to understand him, follow his paths, see what he had seen.

### **How has Warburgian thought influenced your own work as a scholar?**

As an art historian, Warburg is the main reference for me in many ways: the way he used images, looking at them very carefully and putting them in relation to each other (not as simple examples, but creating new meanings by putting them together); the way he approached the archives (considering as many documents as possible, not only those related to the art object); the way he structured his thought, arranging the arguments through the images. His interest in very different kinds of objects/images is also inspiring. I always say to my students that it is very important to have direct contact with the monuments and visual sources, as Warburg did, going to Italy and seeing churches, museums, collections by himself. All these aspects identified in Warburg's work are true premises for my own work and for the way I guide my students.

### **Are you involved with any research projects, groups, or publishers that focus on Warburgian themes?**

I am involved in two Research Groups: “História da Arte: imagem-acontecimento” and “Montagem no discurso historiográfico artístico”. The first group is linked to the postgraduate program in Visual Arts at the University of the State of Santa Catarina (UDESC), and it encompasses research on artistic and aesthetic experiences, sensibilities, and perceptions that involve a historical dialogue, focusing primarily on artistic memory, heritage, and culture in Santa Catarina. Despite this declared regional focus, the group is also pretty much interested in epistemological and methodological studies in Art History, and my research on Warburg's sources relates to this aim of the group. “Montage in artistic historiographical discourse” is a group headed by one of the most important scholars on Warburg's thought in Brazil, Vera Pugliese (University of Brasília). We collaborate with each other's initiatives: publications, participation in M.A. and Ph.D. committees; participation in thematic sections of conferences. There is a strong network of researchers of Warburg's thought in Brazil. I am proud of being part of it.

---

### **English abstract**

The following contribution presents the results of a series of interviews conducted with scholars of different generations, languages, and backgrounds who have engaged, in various ways, with the work of

Aby Warburg. The project stems from the recognition that, in the Ibero-American context the approaches to Warburg follow distinctive trajectories. Through an inductive method, grounded in individual testimonies, the inquiry seeks to trace the circulation of ideas, editions, and research currents. The scholars interviewed for this project are: Martinho Alves da Costa Junior, Serzenando Alves Vieira Neto, Linda Báez Rubí, José Luis Barrios Lara, Jens Baumgarten, Maria Berbara, Gabriel Cabello, Rafael Cardoso, Emilie Ana Carreón Blaine, Roberto Casazza, Patricia Dalcanele Meneses, Bianca de Divitiis, Claire Farago, Cássio Fernandes, Aurora Fernández Polanco, Nicolás Kwiatkowski, Isabela Gaglianone, Jorge Tomás García, Maurizio Ghelardi, Antonio Leandro Gomes de Souza Barros, Fabián Ludueña Romandini, João Luís Lisboa, Laura Malosetti Costa, Claudia Mattos Avolesse, Luiz Marques, Ulrich Pfisterer, Ivan Pintor Iranzo, Vanessa A. Portugal, Vera Pugliese, José Riello, Adrian Rifkin, Agustina Rodríguez Romero, Federico Ruvituso, Sandra Szir, Dario Velandia Onofre, Luana Wedekin.

---

*keywords* | Warburgian Studies; Aby Warburg; Ibero-American Context; Ninfas, serpientes, constelaciones; Brasil; México.



# Estudos warburguanos no Brasil (2023-2025)

Ianick Takaes

A presente bibliografia sobre a recepção de Aby Warburg no Brasil atualiza as produções precedentes, publicadas na Engramma 199 e Engramma 165 por mim e Cássio Fernandes, respectivamente. Não se pretende aqui uma lista exaustiva da produção recente – como de praxe, algumas intervenções escapam até mesmo ao compilador mais meticoloso – e evitamos adicionar textos menores (e.g., publicações em anais de congresso), produção audiovisual, ou artigos que não tratam diretamente de Aby Warburg, de modo que não incluí, por exemplo, a minha recente introdução à edição brasileira de *Arte e anarquia*. Feitas essas ressalvas, esse compilado dos livros e artigos sobre Aby Warburg publicados no Brasil entre 2023 e 2025 dá a vista um panorama geral da recepção do pensamento warburguiano em termos da consolidação de tendências preexistentes e do surgimento de novas e promissoras frentes de investigação.

Em primeiro lugar, é possível observar o uso continuado de certos topoi clássicos de Warburg – caso de *Pathosformel*, *Nachleben* e o *Atlas Mnemosyne* – em relação a uma gama diversificada de objetos para além das fronteiras tradicionais da história da arte. Vemos, portanto, análises ousadas, caso da investigação do *Pathosformel* do rapto por Wedekin e Araujo (Wedekin, Araujo 2023), ou dedicadas a uma categoria estilística, como o fizeram Makowiecky e Wedekin (Makowiecky, Wedekin 2023) em relação ao grotesco na prancha 32 do Atlas. Igualmente importante, vê-se a continuidade da investigação de diálogos intelectuais, seja com a psicanálise freudiana (Rubin 2023), o pensamento nietzscheano (Neto 2024b) e até mesmo com a literatura portuguesa, caso do audacioso projeto encampado por Barros (Barros 2023) de buscar paralelos entre a poética da alteridade de Fernando Pessoa e as pesquisas warburguanas.

O Atlas Mnemosyne permanece um objeto de fascínio para os estudiosos brasileiros, que parecem sobretudo enxergar em seu caráter de inacabado interstícios donde andar em diante com uma “ciência das imagens”. Muitos dos artigos publicados nos últimos três anos lidam com o Atlas. Por exemplo, Duarte (2023) o contrasta com a prática artística de Gerhard Richter; Neto (2024b) comenta sua produção e método; ou a microanálise de uma de suas pranchas por Makowiecky e Wedekin (Makowiecky, Wedekin 2023). Esse intenso interesse no Atlas está intimamente ligado aos escritos inescapáveis de George Didi-Huberman, que permanece o exegeta primário do pensamento warburguiano frente ao público leitor brasileiro – sua ênfase em “sobrevivências fantasmagóricas”, anacronismo artístico, e potencial político

da história da arte concebida *latu sensu* são eixos norteadores de muitos dos trabalhos citados. A relação entre os dois autores é fruto de minuciosos artigos de revisão historiográfica por Pugliese (Pugliese 2024) e Campos (Campos 2025). Dado que o filósofo francês foi assiduamente vertido em português, vale aqui também ressaltar o contínuo trabalho de tradução de certos textos fundamentais do pensador hamburguês e sua fortuna crítica warburguiana, caso da tradução de Neto do texto de Warburg sobre Cassirer (Warburg [1927] 2023) ou do artigo de Andrea Pinotti por Damas (Pinotti 2023).

Não obstante a variedade de abordagens, o déficit pós- ou decolonial apontado na última revisão bibliográfica persiste. A grande maioria dos trabalhos continua a operar dentro do cânone da arte e historiografia da arte ocidental, fazendo uso do pensamento de Warburg sem ampliar a lente crítica para suas próprias correntes de transmissão. Neste contexto, a exceção se torna fundamental. O artigo de Priscila Risi Pereira Barreto (Barreto 2023a) – *O que Oraibi deu à Aby Warburg? E o que ganha a América?* – é precisamente o tipo de investigação necessária para preencher essa lacuna. Ao colocar no centro a experiência de Warburg com os indígenas Hopi de Oraibi, Barreto inverte a perspectiva colonial: não se trata apenas do que o erudito europeu viu ou interpretou, mas do que ele recebeu e de como essa experiência pode ser mobilizada para pensar criticamente as Américas. A existência deste artigo, porém isolado, é sintomática: aponta tanto para a possibilidade quanto para a raridade de uma apropriação crítica e descentralizadora do legado warburguiano.

---

## Referências bibliográficas

### 2023

Barreto 2023a

P.R.P. Barreto, *O que Oraibi deu à Aby Warburg? E o que ganha a América?*, “Imagem: Revista de História da Arte” 2, 2 (2023), 107-126.

Barreto 2023b

P.R.P. Barreto, *Iconografia, iconologia, e ciência da cultura em Aby Warburg*, in A. Brandão, J.G.C. Grillo, C. Fernandes (eds.), *A tradição clássica e seu legado: permanências, transformações, e recepções*, Brasília 2023, 159-169.

Barros 2023

A. Barros, *Dramas de Almas: os outramentos entre a poética de Fernando Pessoa e as pesquisas de Aby Warburg*, “Revista Graphos” 1, 25 (2023) 196-224.

D’Angelo, Macini 2023

B. D’Angelo, T. Macini, *A serpente e os “fantasmas”. Algumas observações sobre a imagem a partir de Aby Warburg*, “Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos” 186 (2023), 19-31.

D’Antona 2023

R. D’Antona, *Como orientar-se em Warburg?*, in A. Brandão, J.G.C. Grillo, C. Fernandes (eds.), *A tradição clássica e seu legado: permanências, transformações, e recepções*, Brasília 2023, 170-181.

Duarte 2023

M.M. Duarte, *O atlas como ciência das imagens: História da arte e história da cultura em Gerhard Richter e Aby Warburg*, "Quintana: Revista do Departamento de História da Arte" 22 (2023), 1-23.

Gaglianone 2023

I. Gaglianone, *De Darwin, por Carlyle, até à Ninfa*, "Imagem: Revista de História da Arte" 2, 3 (2023), 196-220.

Makowiecky, Wedekin 2023

S. Makowiecky, L.M. Wedekin, *O grotesco na Prancha 32 do Atlas Mnemosyne*, "Palíndromo" 36, 15 (2023), 1-33.

Pinotti 2023

A. Pinotti, *Arqueologia das Imagens e Lógica Retrospectiva: Nota sobre o "Manetismo" de Warburg*, tr. port. N.R. Damas, "Imagem: Revista de História da Arte" 2,2 (2023), 417-458.

Rubin 2023

C.E. Rubin, *Warburg e Freud: o Atlas Mnemosyne está estruturado como um sonho*, in J. Fachini, G.A. de Lima (eds.), *Filosofia, Psicanálise, & Contemporaneidade*, vol. 3, Porto Alegre 2023, 39-59.

Warburg [1927] 2023

A. Warburg, *Porque Hamburgo não deve perder o filósofo Cassirer*, tr. port. S. Vieira Neto, "Imagem: Revista de História da Arte" 2, 2 (2023), 406-416.

Wedekin, Araujo 2023

L.M. Wedekin, G.C. Araujo, *Pathosformel do rapto: um percurso pelas imagens de assédio feminino na arte ocidental*, "Visualidades" 21 (2023), 1-18.

## 2024

da Costa, Rozestraten, Velloso 2024

A.C.R.F da Costa, A.S. Rozestraten, L.M.R. Velloso, *Narrar espaços por constelações de imagens: metáfora warburguiana aplicada à web: uma proposta de interface web para a compreensão do ambiente a partir da metáfora Warburguiana*, "Revista de Arquitectura" 47,29 (2024), 70-92.

Neto 2024a

S.A.V. Neto, *Aby Warburg e a dimensão comunicativa da imagem: ensaios críticos e três inéditos*, "ARJ–Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 1,11 (2024).

Neto 2024b

S.A.V. Neto, "Receptores das ondas mnêmicas": *Aby Warburg como leitor de Nietzsche*, "Palíndromo" 39,16 (junho – setembro 2024), 1-30.

Pugliese 2024

V. Pugliese, *Retorno a Aby Warburg e retorno crítico na obra de Didi-Huberman*, in E.D. de Oliveira, M.F.M. Couto, M. Malta (eds.), *Políticas da diferença. Colaborações, cooperações e alteridades na arte*, Campinas 2024, 225-256.

Schiele 2024

M. Schiele, *A singularidade do drapeado ou a expressividade do ornamento em Aby Warburg*, tradução e apresentação de M.I. Job, "Imagem: Revista de História da Arte" 1,4 (2024), 221-242.

Valgas 2024

P.H.T. Valgas, *História da arte, fantasmas e sobrevivências: análise de um projeto de ensino para o Ensino Médio da rede pública*, "Fronteiras: Revista Catarinense de História" 43 (janeiro 2024), 93-106.



Valgas, Ramos Flores 2024

P.H.T. Valgas, M.B. Ramos Flores, *Olhar imagens e encontrar fantasmas: considerações sobre um projeto de ensino de história da arte*, "Revista Apotheke" 2,10 (agosto 2024), 57-76.

Wedekin 2024

L.M. Wedekin, *A pathosformel da agressão: do mitra tauróctono às imagens de violência racial contemporânea*, "Fronteiras: Revista Catarinense de História" 43 (janeiro 2024), 30-43.

## 2025

Amaro, Barreto 2025

H. Amaro, P.R.P. Barreto, *Perspectivas contemporâneas sobre a história da arte: Aby Warburg e além*, in M.B. Castro, M.B. Siqueira (org.), *História da arte hoje: desafios e perspectivas*, Rio de Janeiro 2025.

Barros 2025

A. Barros, *Histórias de fantasma para gente de classe: do espectro que ronda a Saturnofobia nos tempos de Lutero e de Warburg*, "Ideias" 16 (2025).

Campos 2025

D.Q. Campos, *A história da arte em movimento: Aby Warburg e Georges Didi-Huberman entre imagens, tempos, montagens e borboletas*, "MODOS: Revista de História da Arte" 1/9 (2025), 303-333.

Fernandes 2025

C. Fernandes (org. e intro.), *Escrever as histórias da arte*, São Paulo 2025.

Matos, de Almeida Neto 2025

A.S.M.C. Matos, A.L. de Almeida Neto, *A in-disciplina do pensamento: trinta anos de espanto*, "(Des) troços: revista de pensamento radical" 1,6 (2025).

da Silva Oliveira 2025

C.M. da Silva Oliveira, *História Cultural e Arte: do flerte inocente à relação estável (Warburg e Benjamin)*, "Revista Maracanan" 38 (janeiro – abril 2025), 1-17.

Viana, Nóbrega 2025

A.C. Viana, T.P. da Nóbrega, *Corpo e imagem na obra coreográfica: entrelaçamentos entre Merleau-Ponty e Aby Warburg na pesquisa fenomenológica*, "Educação e Pesquisa" 51 (2025).

---

## English abstract

This bibliography update by Ianick Takaes compiles recent Portuguese-language books and articles on Aby Warburg that were published in Brazil between 2023 and 2025. It updates the listings in earlier issues of Engramma (199 and 165). The selection is intentionally non-exhaustive, omitting conference proceedings, audiovisual material and texts that do not directly address Warburg.

---

**keywords** | Aby Warburg; Brazil; Atlas Mnemosyne; Gerhard Richter; Ernst Cassirer; Georges Didi-Huberman.

# Estudios warburguanos en América hispánica (2019-2025)

Bernardo Prieto

Que en América esta anarquía incesante y aqueste desborde de violentas pasiones,  
lejos de semejarse en nada a las agonías de la muerte,  
antes al contrario son las convulsiones dolorosas del alumbramiento.  
(Gabriel René Moreno, *Introducción al estudio de los poetas bolivianos*, 1864)

Ortega y Gasset. Die Ideen Nietzsches werden, je weiter sie in  
der Welt herumkommen, desto provinzieller.  
(Walter Benjamin, *Frag. 178, Gesammelte Schriften*, VI, 1929)

El fin de esta nota bibliográfica es comentar brevemente y de manera general la producción warburgiana más reciente (2019-2025) en algunos países latinoamericanos (Argentina, Colombia, Chile, México y Costa Rica). Como es evidente, dicha revisión no es exhaustiva y no tiene como objetivo la construcción de algo así como un mapa cognitivo de la influencia de Warburg en Latinoamérica (tarea que indudablemente requiere de un esfuerzo sostenido, colectivo y superior) sino el de bosquejar, *in fieri*, algunas características de este proceso de producción teórica. Por lo tanto, para fines prácticos, este elenco preliminar comentado trata de discernir ciertas formas a través de algunas recurrencias o, mejor dicho, a través de, usando una imagen filológica, las variantes textuales que hemos podido observar. Pues, así como el conocimiento de Platón en la Edad Media latina se reducía, en el mejor de los casos al *Timeo* y las obras de los grandes neoplatónicos (Porfirio, Plotino, etc.), en el caso de Warburg, al menos en Latinoamérica, su suerte es indiscernible no solo de su traducción (y sus traductores) sino, especialmente, de sus intérpretes (Didi-Huberman, Michaud, Agamben, etc.). Aquí la tradición warburgiana y su particular μέθοδος parecen replegarse sobre sí mismas, pues la obra de Warburg y su lectura (y quizás desde el principio, pero esto es evidentísimo en el caso latinoamericano) solo puede estudiarse a través de aquella serie de remisiones y fracturas; de interpretaciones y delaciones, típicas de la tradición clásica: aquel particular πάθος de Occidente. Y es que sobre este phantasmata warburgiano nosotros queremos iluminar sutilmente solo un pequeño capítulo.

Ahora bien, en un logrado e importantísimo estudio elaborado por Cássio Fernandes, es posible leer una suma bibliográfica que contempla, al mismo tiempo, al menos tres vertientes: a) las primeras referencias a la obra de Warburg y su influencia primigenia en Latinoamérica; b) la historia de las traducciones de la obra de Warburg al español y al portugués; c) la producción teórica propiamente warburgiana. Y es que, contemplando la vastedad de la tarea exigida, el trabajo pionero de Cássio Fernandes nos brinda una excelente síntesis histórica verdaderamente precisa y abarcadora que ofrece a los estudiosos futuros una potente

herramienta inicial para, siguiendo diferentes indicios, poder realizar, con profundidad y pertinencia teórica, una especie de arqueología de los estudios warburguanos en Latinoamérica. Es por esto natural que dicho estudio no se detenga en minucias exegéticas o nos brinde, por decirlo así, exámenes someros o recónditos de cada uno de los títulos presentados. El ánimo de la siguiente nota bibliográfica es, por esto mismo, y debido al reducidísimo arco temporal de la selección, el poder ahondar con cierta atención los trabajos aquí reunidos.

Nos gustaría entonces dar razón de las características generales de los trabajos presentados y la forma de su presentación. En primer lugar a) acerca de la acotación cronológica: nuestro trabajo inicia allí donde Cássio Fernandes se detiene, es decir, al inicio del 2019; b) El universo lingüístico: este se acota dejando de lado los textos en portugués (los cuales son presentados y comentados en esta edición por Ianick Takaes) y, claramente, dejando de lado también toda la producción que pertenece a la península ibérica, la razón de esta decisión, al menos con el caso de Brasil, no necesita de mayor explicación: Brasil por su especificidad lingüística, aunque no solo, es un universo en sí mismo, ahora bien, en el caso de la península ibérica, y aquí nos referimos específicamente al caso España (el estado del arte de los estudios warburguanos es presentado y comentado por Ada Naval en este número) merece una cierta dilucidación, pues, aunque el intercambio teórico sea constante y profuso – debido evidentemente a la coincidencia lingüística – la situación institucional es totalmente diferente; el corpus warburgiano en Latinoamérica se parece, y recordando una imagen cara a Luis H. Antezana, al saco de aparapita de las novelas de Jaime Sáenz, es decir, de restos diversos que se ensamblan en una operación frágil y artificial; c) acerca de las fuentes y la cuestión de exhaustividad: volviendo al saco de aparapita, lo más difícil es realizar una búsqueda más o menos exhaustiva de las publicaciones sin estar in situ en cada país Latinoamericano, pues, en muchos casos, el acceso directo se hace verdaderamente difícil precisamente por una frágil y carente situación institucional, sí, muchos textos se encuentran fácilmente online pero muchos otros no; d) sobre la presentación y clasificación de los textos: la presentación de los estudios reunidos evita la presentación cronológica (del más antiguo al más actual, por ejemplo), evita también la clasificación por países (es importante resaltar, no obstante, el peso sustancial de los estudiosos argentinos) evita también la simple presentación de un elenco a modo alfabético (aunque una lista alfabética pueda encontrarse en la parte final) y es que luego de la atenta lectura de cada uno de los trabajos, hemos dividido los estudios según secciones temáticas, las cuales, cada una, tienen una pequeña presentación a modo de sustrato teórico, las secciones son las siguientes: *Por analogía*; *Moments Musicaux*; *Forma Mentis I*; *Biografemas*; *Afinidades Electivas*; *Forma Mentis II*, ya por último, el comentario efectuado poco tiene que ver con un resumen sintético de los artículos (resumen que puede consultarse en los abstracts de los mismos) sino con la singular manipulación, por llamarlo así, que hacen dichos estudios de las categorías y conceptos warburguanos.

De forma general, sin embargo, se podría afirmar que existe una tendencia en la producción latinoamericana – esto es evidente en la escuela argentina – de leer a Warburg de manera filosófica; es decir, de proceder con el corpus warburgiano a través de un diálogo privilegiado

con la filosofía. Es por esto mismo menos común encontrar la imbricación ya sea con la historia del arte (como teoría o como método histórico) o con la antropología; la primera – la historia del arte – que al menos en gran parte de Latinoamérica sigue siendo heredera de la iconología de Panofsky (aunque aquí, como se puede argüir – y lo dice el – que la iconología de Panofsky es también, y por derecho propio, evidentemente, parte de la herencia de Warburg). Esto nos lleva también a referir algunas otras cuestiones, la mayoría de la bibliografía presentada se sostiene, como ya dijimos, en lecturas indirectas de Warburg (es decir, que prescinden – al menos esta no aparece en la bibliografía citada – en alemán). Al menos desde nuestra perspectiva los trabajos más interesantes son aquellos que parecen confrontarse, casualmente, con el texto vivo de Warburg. Sin embargo, es importante recordar que toda tradición no puede nunca desligarse de la historia de su transmisión. Su mediación, depende de aquellos copistas, comentaristas y amanuenses que como Moerbeke traducen para Santo Tomás a Aristóteles; pero, en la mayoría de los estudios presentados – y es más común de lo que parece – dependen del Warburg imaginado por Gombrich o por Didi-Huberman.

Aquí es importante mencionar una cuestión importante, en una revisión sumaria de la bibliografía citada en los estudios presentados, se repite el nombre del profesor José Emilio Burucúa, el cual es, sin lugar a dudas, una piedra de toque en los estudios de inspiración warburgiana (aunque no solo) en toda Latinoamérica. Luego, aunque con igual fuerza, se encuentra la influencia de dos estudiosos de una generación más joven: Linda Báez Rubí y Fabián Ludueña Romandini. La primera es una profesora mexicana que, por hacer una generalización, sostiene el polo que promueve la utilización del método de Warburg en los estudios el arte virreinal y del mundo precolombino; el profesor argentino Fabián Ludueña Romandini, por otra parte, es parte de un polo que reivindica una lectura más filosófica (o filosófico-política) de la obra de Warburg. En tenor a estas menciones, esta revisión bibliográfica ha dejado de lado quizás el producto warburgiano más importante producido en estos últimos años: *Aby Warburg en/sobre América: historia, sobrevivencias y repercusiones*, un volumen de más de 600 páginas, editado por Linda Báez Rubí, Emilie Carreón y Tania Vanessa Álvarez en México en 2024. Dicho libro reúne diferentes ensayos de diferentes autores – desde Davide Stimilli o Horst Bredekamp, hasta José Emilio Burucúa y la misma Linda Báez Rubí. Ya por último nos gustaría mencionar – como se hace evidente en las diversas entrevistas publicadas en este número – dos artículos acerca de la memoria y la biografía de uno de los pioneros, sino el primer warburgiano en Latinoamérica: Héctor Ciocchini. Existen dos trabajos importantes escritos por Ben Bollig (*Ternura y Pathosformeln en la obra de Héctor Ciocchini*, del 2022; *An Argentine in The Warburg. Humanismo y exilio en la obra de Héctor Ciocchini*, del 2025).

### **Por analogía**

En esta sección presentamos los trabajos que, utilizando diferentes conceptos warburgianos, aunque no solo, desarrollan diferentes casos de estudio. Aquí, como leemos en el artículo de Juan Felipe Urueña Calderón (Urueña Calderón 2025), se trabaja a través de una suerte de “semejanzas productivas”, es decir, recurriendo a la analogía: allí donde el pensa-

miento o, mejor dicho, allí donde los conceptos, recordando a Enzo Melandri, se relacionan de forma proporcional y dinámica. La obra de Warburg en estos casos se presenta en diálogo directo (y muchas veces como forma mediadora predominante) entre conceptos teóricos (de otros autores) y los objetos (materiales y específicos) que se desean estudiar. Los resultados son, sin embargo, diversos. Dejamos al lector, después de una cuidadosa lectura, la valoración final de cada uno de los trabajos aquí presentados. Sin embargo, nos gustaría hacer una sola advertencia: y es que, recordando a Nietzsche, podríamos hablar “sobre la utilidad y los prejuicios del *Nachleben* para el estudio”. Y es que este uso (y abuso) del concepto de “supervivencia de lo antiguo” parece crear ciertas incomprensiones o, mejor dicho, ciertas lecturas a) monumentales, b) anticuarias y c) críticas en los trabajos reunidos. Comentémoslas brevemente: a) Y es que las analogías, muchas veces, son engañosas; en este caso hacen del concepto de “supervivencia” algo así como una idealización extremadamente positiva de un pasado “remoto” (ya sea precolonial, preindustrial, etc.) haciendo de la categoría de supervivencia en algo así como un concepto asimilable a la resurrección de lo subalterno, y la entronización de un arquetipo; b) aquí, los objetos de estudio se convierten en, no ya fenómenos complejos de los cuales queremos vislumbrar su larga y vertiginosa migración, sino como objetos que aportan principalmente identidad (social, cultural, etc.) y que parecen garantes del algo así como un pacto político, aquí la supervivencia representa una forma de continuidad totalmente simbólica, esquemática e iconológica diríamos; c) en esta lectura, muy acorde a nuestros tiempos, la supervivencia se convierte, como la irrupción de lo nuevo que se hace precipitadamente viejo, en una pobre emancipación, a través de grandes o pequeños gestos, del peso de la tradición. Obviamente, repetimos, dejamos a discreción del lector cualquier admonición o elogio ulterior. Empecemos pues con la presentación.

El primer estudio es el ya citado de Urueña Calderón (*Imagen, concepto y metáfora. En torno a la figura del carguero de hombres en la Nueva Granada, primera mitad del siglo XIX*) Warburg se encuentra en diálogo directo con Reinhart Koselleck y su *Sattelzeit*, y en menor medida con Hans Blumenberg, todo esto para poder, a través de una lectura de fuentes atentas, entender la figura del carguero de hombres en la Nueva Granada. Es así como en la primera parte del artículo Urueña Calderón escribe que, pensando en Koselleck y Warburg, “ambos autores están de acuerdo en comprender que la experiencia visual tiene lugar en un espacio entre la inmediatez y la distancia” (Urueña Calderón 2025); y es que el experimento teórico Urueña Calderón trata de conjugar la sismografía modular de Warburg con una iconología política, de hecho, mucho más mecánica y cierto sentido panofskyana de Koselleck, establecido, en última instancia, una crítica a la eurocentricidad de Warburg. Quizás, el trabajo más interesante de Juan Felipe Urueña (que también ha escrito un libro sobre Warburg y Benjamin: Urueña Calderón 2017) es el bellissimo proyecto “Atlas interactivo de las imágenes del Carguero”, corolario en cierto sentido del artículo anteriormente presentado; precisamente, los diferentes paneles mostrados contienen aquella morfología visual del carguero, además de diversas secciones que muestran la inspiración teórica, antecedentes, y una galería, de

todo el proyecto. Todo esto para mostrar – evadiendo, aunque sea un poco el formato de ensayo científico – la posibilidad de pensar en imágenes.

Por otra parte, podríamos decir que el trabajo de Edgar Mauricio Ulloa Molina se dedica al estudio de la obra del pintor Luis Lagarto (1556-1624) a través de los “aspectos del mundo antiguo ejercieron su influjo y de qué manera lo hicieron en un territorio y coordenadas temporales específicos” (Ulloa Molina 2022), por lo tanto, aunque el autor parece preguntarse por los sistemas decorativos en arte virreinal de México o, por otra parte, la influencia de los grabados y de estilo decorativo all’antica de los grutescos italianos “su único objetivo”, en palabras de su autor, “es dilucidar la ruta de migración de este sistema decorativo en su producción plástica”. Es así como Ulloa en este interesantísimo artículo (*Las rutas de migración de los grutescos al arte novohispano del siglo XVI: el caso de Luis Lagarto*) trata de establecer las diferentes fases de este *Bilderwanderung*, a través de un trabajo erudito que sigue de cerca sus fuentes, utilizando con sutileza ciertas categorías warburgianas; y es que Ulloa Molina puede finalmente afirmar, luego de un vertiginoso recorrido, que “este tipo de ornamentación, de carácter humanístico y que supone una relajación de las costumbres de la estricta y observante sociedad novohispana [...] solamente haya sido gozado por unos pocos: los religiosos de las catedrales de la Ciudad de México y Puebla” es ciertamente sintomática (Ulloa 2022).

El artículo de María Florencia Donadi tiene como centro los escritos amazónicos del polifacético artista brasileño Flávio de Carvalho (1899-1973), como es evidente por su título (*Supervivencia y Nachleben en imágenes de la Amazonía brasileña*) la autora trata de comprender dichos escritos a través del *Nachleben* de Warburg y su relación con la obra de Edward Burnett Tylor y Jacob Burckhardt (autores todos presentes en la biblioteca del artista). Sin embargo, la interesantísima tesis de Donadi es que Flávio de Carvalho propuso (y mucho antes del proyecto de Didi-Huberman, el cual, según Donadi, parece rebelarse contra la lectura iconológica de Warburg) “una lectura anacrónica, genealógica y arqueológica, una psicoetnografía que toma como punto de partida, basamento o simplemente diálogo bibliográfico, muchos de los autores que forman las constelaciones con que leemos actualmente las imágenes de la cultura” (Donadi 2022). Este estudio podría describirse, sin ningún esfuerzo ni reticencia, como aquella forma historiográfica que exige reconstruir la historia a contrapelo.

En este artículo, *La “ninfa argentina”. La imagen de Eva Perón, de la santificación pagana al gesto iconoclasta de la “paradiología” neobarrosa: una lectura a partir de Warburg, Lévinas y Perlongher*, escrito por Pablo Ríos Flores (Ríos Flores 2015), a través de la conjugación de diferentes conceptos: la naturaleza musical de la imagen (Emmanuel Lévinas) y el *Nachleben* y *Pathosformel* (Aby Warburg) Ríos trata de entender las diferentes figuraciones de Eva Perón – entre “Evita vive” (el relato “paradológico” de Néstor Perlongher) y la Tabla 46 del *Atlante Mnemosyne*. En este otro artículo, *Camuflaje emergente del pasado ancestral: Lo plumario en la obra de María Fernanda Cardoso*, escrito por Maité Soledad Rodríguez (Rodríguez 2023) se analiza la obra de la colombiana María Fernanda Cardoso. Este trabajo deudor de la im-

pronta teórica de Didi-Huberman, trata de establecer ciertos paralelismos entre el pasado y el contemporáneo. Aunque no existe, por decirlo así, siguiendo ciertos *ethos* metodológico más o menos warburgiano, una especie de *Bilderwanderung* de los elementos figurados, o por lo menos una simple genealogía morfológica que no supere la apropiación – si bien anacrónica – del arte plumario precolombino, como estilo. Y es que el uso del concepto de ‘ancestral’ por parte de la autora crea algo así como arquetipo vacío de un tiempo histórico.

Incluimos también la tesis doctoral de Julia Cortese (*Supervivencias que se materializan: América antigua en el arte contemporáneo latinoamericano*) la cual analiza, a través de diversos casos de estudio, el problema de la supervivencia de las imágenes en un contexto latinoamericano. Es así como, este estudio deudor de Didi-Huberman desea “resignificar y resituar el concepto de *Nachleben* (supervivencia)” en el contexto del arte visual contemporáneo latinoamericano y “pervivencias formales de la América antigua” (Cortese 2022). La tesis, entonces, trata conjugar, no sin muchas asperezas, estas categorías warburgianas a través del paradigma de la decolonialidad. El artículo escrito por Sara Migoya (*La historia del arte latinoamericano: algunos aportes para pensar su devenir*) insiste en utilizar el concepto de *Nachleben* para poder abordar historiográficamente el arte latinoamericano contemporáneo (Migoya 2020). Es así como, a través de la mediación de Didi-Huberman y de Keith Moxey, se quiere comprender la relación entre el arte precolombino (especialmente en su forma textil) y las manifestaciones del arte contemporáneo latinoamericano, sin embargo, introduciendo los conceptos – nuevamente dialécticos – de centro/periferia.

El trabajo realizado por Hernán Ulm (*Aby Warburg: El arte como política de la vida*) realiza una presentación general de la obra de Warburg, insistiendo, eso sí, en la idea de “política como vida”, es decir, en palabras del autor: “El arte como interpretación de la vida. La vida como interpretación artística. Hay, inscripta en el arte (en las imágenes que llamamos arte), una política de la vida” (Ulm 2019). Si bien el recorrido del ensayo es amplio, realiza una vasta glosa de las ideas de Michaud, para detenerse, y aquí se encuentra la parte más curiosa del estudio, en la “Anunciación de Huawei” (publicidad de la compañía de tecnología Huawei); para nuestro autor, aquella imagen “recurre a algunas formas de distanciamiento de las imágenes renacentistas” (Ulm 2019) y sin embargo la imagen y sus recurrencias han cambiado de funciones. Todo este recorrido confluye a una afirmación, según Ulm, que, cumpliendo el verdadero sentido de la obra de arte como político, a través de este se pueda garantizar la libertad.

Incluimos también, aunque de modo muy tangencial, la *Introducción (El mar y la nave. Construcción de saberes y variaciones iconográficas-históricas en las alegorías del triunfo de la Iglesia católica*: Gaune, Sanfuentes 2021) al Dossier *Emblemas, alegorías y otras imágenes del poder. Historias de éxito y fracaso* de “Razón Crítica”, donde junto a Warburg (mediado por Burucúa) se encuentran nombres como el de Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Carlo Ginzburg, Svetlana Alpers y Susan Sontag. La introducción insiste en la cuestión de *Pathosformel* y el *Nachleben*, como categorías que sirven para dilucidar las diferentes pers-

pectivas (eso sí, dentro de visión dialéctica: éxito/fracaso) acerca del uso de las alegorías por parte de la Iglesia católica en Latinoamérica. Dicha Introducción se muestra como un resumen metodológico y, en cierto sentido, un manifiesto programático.

### **Moments Musicaux**

En el universo warburgiano danza y música se encuentran enlazados por un matrimonio antiguo. La ninfa florentina es, aunque no solo, aquella doncella que danza a través del ritmo cadencioso de la memoria: la cual no es más que, como todas las artes, siempre *musaica*, es decir, musical. Los dos interesantes trabajos presentados en esta sección tienen el mérito de alargar precisamente categorías warburgianas para poder analizar fenómenos sonoros. Pero estos trabajos poco tienen que ver con la iconografía musical (desarrollada, por ejemplo, por Rudolf Wittkower o Daniel Pickering Walker) la cual, tiene como génesis el famoso estudio de Warburg acerca de *Ritratto di musico* de Leonardo. Ambos trabajos, por el contrario, lidian con la especificidad de los estudios sonoros y de la etnomusicología, abstrayendo para cada uno de estos campos categorías pertenecientes al mundo de las imágenes vivientes. Una reflexión antes de presentar estos trabajos, y es que se olvida comúnmente que la música es, como todo fenómeno humano, un fenómeno material y, por esto mismo, ya sea en su producción o representación la música puede entenderse como parte del universo que engloba lo sensible, es decir, aquellos fantasmas que embriagan y seducen la imaginación de los hombres. Ahora bien, los dos trabajos, guiados por intuiciones interesantes, en muchos casos toleran, por una parte, algo así como un problema de fuentes (indirectas e insuficientes, como en el primer caso) y, por otra parte, de mediación persistente, como el segundo estudio, el cual se encuentra absorbido por un Warburg más vecino a Hegel que a Nietzsche. Empecemos.

Es así que el trabajo de Susan Campos-Fonseca (*Sonoridades supervivientes*) conjuga las ideas del famoso biólogo Uexküll y el célebre concepto de *Umwelt* (que inspiraron, por ejemplo, tanto a Heidegger como Cassirer) con el *Pathosformel* de Warburg o, mejor dicho, y para ser más precisos, con la idea de “imagen superviviente” de Didi-Huberman (aquí la definición de *Pathosformel* es la del teórico francés: “campo y vehículo de los movimientos supervivientes”) todo esto aplicado a estudiar las sonoridades del pueblo indígena bribri-cabécar (Costa Rica). El estudio, sin embargo, es rico en referencias teóricas, por un lado, y, sobre todo, debido a la experticia de la autora, referencias interesantes a obras musicales contemporáneas. Y es que la idea – entre monumental y crítica – trata de entender la ciudad como un “*Umwelt* (“mundo vivido”) habitada por *Pathosformel* (“fórmulas de pathos”), las cuales se manifiestan en “sonoridades supervivientes” que pueden reconocerse como *ethnoepistemes*” (Campos-Fonseca, 2020).

El estudio de Álvaro Gabriel Díaz Rodríguez (*Orfeo en el Pathosformel. Un enlace entre los estudios sonoros y la teoría warburgiana*) como es evidente por el título se dedica a trazar las líneas para el establecimiento de un “laboratorio sonoro” con la guía conceptual warburgiana. En la primera parte se dedica a una hermenéutica de la obra de Warburg, guiado principalmente por las consideraciones de Gombrich y Burucúa; tanto así que define el *Pathosformel*



usando la definición de Gombrich (“la reacción primitiva del hombre a las penurias universales de su existencia”). En la segunda parte Díaz Rodríguez puede definir al acto de escuchar como “una intrincada relación del pasado con el presente” (Díaz Rodríguez 2023); es así como este acto contempla – dentro de esa “simbiosis acústica entre el espacio y el tiempo” – los aspectos geográficos, sociales, históricos y económicos que envuelven al sonido (en el estudio existe un diagrama esclarecedor al respecto) y que muestran aquella necesidad de una “escucha interdimensional”. Pues en palabras del autor aquellos teorizados “Pathosformel sonoros” son “elementos sonoros que tienen la capacidad de evocar emociones o estados de ánimo particulares en las personas, más allá de su contenido puramente auditivo” (Díaz Rodríguez 2023). Ya en la conclusión A. Díaz compara este posible “laboratorio sonoro” (como nosotros lo hemos designado) con el viaje de Orfeo al inframundo en busca de Eurídice.

### **Forma Mentis I**

En esta sección presentamos los trabajos que se caracterizan por su densidad filosófica, su agudeza y una fina hermenéutica de la obra de Warburg. En especial, es singular ver en estos trabajos un interesante procedimiento (casi filológico) pero, sobre todo, una especie de arqueología que trata de entender o reivindicar cada concepto usado a través de una memoria larga. Si la obra de un gran pensador se puede medir en la capacidad de producir pensamiento (pues el árbol se conoce por sus frutos) dichos estudios muestran que quizás, contra la singular nota de Walter Benjamin, a veces, la lectura de Nietzsche o Warburg (diríamos nosotros) no siempre produce provincialismo y, sobre todo, en contra de todo bovarismo (en el sentido que le da Franz Tamayo) estos estudios se apropian de esa particular *forma mentis* para habitarla, al menos, breve y apasionadamente.

El siguiente trabajo escrito por Germán Prosperí puede leerse como una larga glosa a la famosísima aseveración de Warburg, en la cual, el pensador alemán describe su trabajo (“diagnosticar la esquizofrenia de la civilización occidental) como un “reflejo autobiográfico”. Y, sin embargo, la presentación general que se hace de la obra de Warburg resulta, más allá del título del estudio (*Aby Warburg como historiador de la psyche: La noción de Nachleben y la dimensión política del proyecto warburgiano*), una forma alusiva y profunda de *Bilderwanderung*. Pues, al mismo tiempo que Prosperí realiza una hermenéutica del pensamiento warburgiano – especialmente el concepto de *Nachleben* – define propiamente aquello que nosotros podemos llamar político o, mejor dicho, psicopolítico. Es decir, por una doble vía ambas sombras son como espejos contrapuestos que parecen reflejarse e iluminarse, cuando una se alumbró. Y es aquí donde el arte sutil de Prosperí presenta una forma y un método verdaderamente interesante pues, este prolegómeno erudito, se detiene sobre todo en Homero, Platón y los ritos fúnebres áticos para, y solo después de transcurrir un largo camino, “proporcionar una matriz filosófica o conceptual que permita abordar la obra warburgiana desde una perspectiva diversa a la de los estudios clásicos dedicados al historiador” (Prosperí 2019a). Pues, y esta la intuición importantísima del autor, el *Nachleben* no es más que otro nombre del εἶδωλον. Sin embargo, habría que dilucidar en qué autores Prosperí piensa cuando habla de una exégesis clásica; por un parte, al menos suponemos piensa

en Gombrich, Agamben y Didi-Huberman y, sin embargo, utilizando las herramientas teóricas de aquellos (es central aquí la idea agambeniana de inclusión/exclusión presentes en *Homo Sacer I*) para, sino contradecirlos, confrontarlos. Al menos al finalizar la tercera parte del ensayo, luego que el autor ha identificado la transformación de la psyche homérica en la imagen (o fantasma) platónico de aquellos que estaban vivos, el autor escribe: “Lo ingobernable no por eso la forma-de-vida o la vida inoperosa, según la tesis de Agamben”, sino Prosperi sigue aquí la exégesis de G. Reale sobre Platón, “la vida que se va con la muerte” (Prosperi 2019a). Es así como el autor concluye que es precisamente aquella vida liminal, la cual, en su bivalencia nos muestra, precisamente, y gracias al εἶδωλον, el problema acerca de los “fundamentos mismos del poder político”. Pues, aquel fantasma que no puede ser gobernado habita en un espacio que no es ni interno ni externo a lo político. De hecho, Prosperi retoma, como el mismo nos hace saber, ciertas ideas de Fabián Ludueña Romandini, acerca del objeto de estudio de Warburg; objeto de estudio que coincide interesantemente con su propia psyche, pues, así como en los antiguos festivales “entre una agencia humana y una agencia demoníaca o póstuma, es decir, – Warburg – reactualiza en su propia psyche el mecanismo de excepción, constitutivo del orden social y político, entre los vivos y los muertos, entre *Leben* y *Nachleben*” (Prosperi 2019a). Es así como los vivos conjuran la imagen de los muertos solo para, como bien nos recuerda el autor, expulsarlos y con esto fundar precisamente la polis. A partir de este punto, es que podemos valorar la extraordinaria grandeza del proyecto Warburg, el cual, a través del estudio de la vida póstuma de las imágenes, nos muestra aquel olvidado “aspecto fantasmático y espectral de la psyche”. Por eso, Prosperi contrapone, justamente, la historia del arte de inspiración hegeliana (donde el centro es el Geist, algo así como una forma de vida, una actividad generadora) y la ciencia espectral de Warburg (este ensayo, por esto mismo, es de especial interés, al menos en el campo teórico latinoamericano, donde se ha tratado de concebir y engendrar una especie de lectura hegeliana, vía una especie de filosofía social de inspiración marxista, con el método de Warburg). Prosperi se refiere a este dilema cuando equipara el famoso olvido de la metafísica heideggeriano con el olvido – y la recuperación – del “*Nachleben* para la historia de la política”. La ciencia sin nombre de Warburg, usando la expresión que deriva de Robert Klein, es tal pues su genio demoníaco solo puede ser conjurado, llamado, siempre y a condición de, paradójicamente, no saber su verdadero nombre: solo conocemos, algunos y tentativos indicios. Por esto, y Prosperi recalca la tarea warburgiana de recordar aquellos fantasmas nada tiene que ver con la ἀνάμνησις hegeliana o platónica. Es más, aquella “ciencia sin nombre” – y con este el proyecto entero del *Atlas Mnemosyne* – desconoce la necesidad de aquel encuentro con una especie de otredad absoluta si no, por el contrario, con recordar y recuperar algo así como el doble: “aquel huésped que acecha en toda obra artística”. Prosperi finaliza su ensayo respondiendo sintéticamente a tres preguntas iniciales que nosotros sintetizamos para terminar: a) Para Warburg realizar una “historia de psyche” es realizar un cartografía, una sismografía de las emergencias del *Nachleben* en la civilización Occidental; b) La psyche de Occidente es esquizofrénica pues desde sus inicios comporta dos valores, el primero pneumatológico (como halito vital) y segundo como imagen

de aquello que estaba vivo (εἶδωλον), de allá la oscilación entre estos polos; c) La dimensión política de Warburg tiene que ver con la justicia en tanto recuperación (parcial) del *Nachleben*.

En este otro ensayo de Prosperi (*Del Monstruo a la Idea. Aby Warburg y la psico-arqueología del hombre*) trata de entender el proyecto de *Atlas Mnemosyne* como un “dispositivo que debería volver inteligible el proceso antropogénico de la civilización occidental” (Prosperi 2019b). Es así como la psico-arqueología warburgiana, aquí el autor retoma nuevamente la idea de Lüdewig, depende casi exclusivamente de agencias demoníacas. Y, sin embargo, para Prosperi la locura de Warburg – por más ejemplar o sintomática que esta sea – no es, en palabras del autor, “la disgregación de la interioridad psíquica en un Afuera monstruoso”, es decir, como simple patología destructiva sino, por el contrario, puede entender mejor como la constatación esencial de la exterioridad de toda psyche. Pero esta exterioridad no es un contraposition esencial, es decir, lo humano no se define como aquello que es contrario al monstra sino como “los mismos demonios apaciguados y reconducidos a una unidad precaria o a un equilibrio metaestable” (Prosperi 2019b): *per monstra ad sphaeram*, según la famosa expresión de Warburg. En la primera parte el autor expone, a través de una interesante exégesis del proceso antropogénico que define siguiendo a Julian Jaynes como el “interiorizar un espacio imaginario, volitivo e intencional que anteriormente pertenecía a los dioses, a los demonios o al cosmos” (Prosperi 2019b), la idea de que Warburg, precisamente en los años de más aguda enfermedad ha podido experimentar en sí mismo todo el proceso histórico de la antropogénesis: “experimentando la condición exógena propio adentro de su interioridad anímica” (Prosperi, 2019b). Para ejemplificar este proceso Prosperi analiza dos eventos importantes en la psyche humana: a) los sueños b) los demonios. De los primeros, retomando la asociación entre εἶδωλον y ὄνειρος en Homero, y recordando a Eric R. Dodds, el autor llega a identificar como “a partir de los siglos VI y V a.C., los sueños vayan perdiendo su estatuto objetivo, para ir interiorizándose cada vez más en la vida espiritual del sujeto” (Prosperi 2019b). Es decir, la transformación de un evento de naturaleza externa y figurativa en un fenómeno que pertenece al mundo interior del ahora “soñador”. En el caso de los demonios Prosperi analiza el *yetzer* hebreo. Esta palabra designa algo así como aspecto interior del hombre (aunque esto con sus matices), es decir, pensamientos, deseos, etc., pero también pueda usarse como término para nombrar la imaginación. Es así que, citando un importante trabajo de Rosen-Svi, el autor resalta la relación entre este *yetzer* con la demonología y el proceso de internalización del mundo externo, cósmico. En el cual, cuando existe una invasión violenta tiene la capacidad de producir una especie de fragmentación de la unidad del yo, y que luego, como por ejemplo en la histeria, puede ser somatizado. Ahora bien, para Prosperi, la experiencia warburgiana se contrapone, aunque solo parcialmente, a la tesis freudianas, pues, el proceso de totemización, es decir, de proyección ritual de una interioridad como fuente de lo demoníaco o de lo religioso, de hecho, deviene en un proceso inverso, al menos en su etapa primigenia. En la lucha contra aquellos monstruos se encuentra el germen de la civilización. Pues en palabras del autor “la locura de Warburg [...] obliga a proponer una tesis inversa a la psicoanalítica [...] el inconsciente – y el aparato psíquico en su totalidad – es una introyección de

entidades extra-psíquicas” (Prosperi 2019b). En la última sección de este estudio el autor se propone a aclarar las “simpatías y diferencias” de Warburg con Hegel. Pues para Prosperi es precisamente el deseo y la idea de conocimiento del Absoluto lo que, en la filosofía hegeliana, puede garantizar la nuestra esquizofrenia consustancial. Es así como el desenvolvimiento de espíritu, el *Geist* generador y productor de vida, continua hasta, y en último momento, tener conciencia de sí mismo. Cerrar las heridas de la polaridad lacerante en un proceso de superamiento de la alienación. Este proceso, que en Hegel es eminentemente histórico, en palabras del autor, cual “una gigantesca Memoria”. Lo interesante del pensamiento de Warburg – que entre otras cosas cifró su pensamiento bajo el signo de la danza y la Ninfa – es que aquel comprende la imposibilidad precisamente histórica de la reconciliación sintética de las polaridades: el mundo de las imágenes (aquel polo monstruoso, cósmico o demoníaco) y aquel de la vida interior, si podemos utilizar este término, del hombre. Y es que Prosperi, citando a Derrida, nos hace saber que esa “gigantesca Memoria” tiene un gran “impensado”, el cual, no puede ser absorbido por la idea de Absoluto. El ámbito propia de la “ciencia sin nombre” no es aquel fenomenológico ni crítico; Warburg ajeno al movimiento dialéctico entre el Ser-Nada hegeliano, o consciente-inconsciente freudiano, abre un espacio entre el Ser y su Frontera (o su doble que es lo mismo): en palabras del autor esta es una “alienación cuasi-trascendental”.

Y es que la Razón es fruto de la Sinrazón, y no al revés. Pero este espacio existente entre el Ser y su Frontera produce algo así como una membrana (el autor cita aquí a Gilbert Simondon) o, en la nomenclatura de Warburg, un “espacio de pensamiento” (*Denkraum*), aquel espacio diáfano donde, según la doctrina averroísta, el intelecto material y el intelecto posible, entran en contacto. Y es que según G. Prosperi, siguiendo su exégesis sobre Warburg, la *psyche* occidental no es nada más que una serie de pliegues que el Afuera, la Frontera, el *monstra* hace sobre sí mismo. Es este espacio que regula y – que de tiempo en tiempo, parece desaparecer oscuramente – no es posible ninguna relación con el εἶδωλον. Es decir, “la naturaleza cuasi-trascendental de la alienación warburguiana se revela en la polaridad esencial de las imágenes: por un lado, hacen posible la vida cultural y civilizada; por el otro, amenazan a cada instante con disolverla y abismarla en su Afuera” (Prosperi 2019b). Es aquella reacción fóbica que se experimenta frente a lo cósmico o, por usar una imagen dislocada (pero que guarda en cierto sentido la misma intuición): “El temor del Señor es el principio de la sabiduría”, podríamos fielmente añadir.

En este ensayo escrito por Fabián Ludueña Romandini (*El cuerpo de la imagen y la locura en Aby Warburg. Una reflexión a partir de fuentes renacentistas*, Ludueña Romandini 2019) se trata de dilucidar, a través de un pertinente y erudito comentario de fuentes, la forma mentis con la que Warburg interpretó *El Nacimiento de Venus* y *La Primavera* de Botticelli. Pues bien, este ejercicio coincide al mismo tiempo con la exégesis histórico-filosófica de los años de Warburg en Kreuzlingen. Y es que según el autor existe algo así como una “lógica rigurosa” (evitando además aquel ademán de “romantización de la locura”) que permea la totalidad de la empresa intelectual de Warburg. En este caso la luz que viene del pasado, gracias a

este *forma mentis*, es la misma que ilumina el periodo en Kreuzlingen. Volviendo al famosa texto sobre Botticelli, Ludueña Romandini nos hace saber de identificación de Venus con Simonetta Vespucci (aquella joven florentina amada tanto por Giuliano como por Lorenzo); pero asociación encuentra “articulación textual preferencial” en el comentario de Ficino a un famoso poema de Cavalcanti, que el autor se dispone a dilucidar. En este sentido, para Ludueña, el comentario de Ficino es una elevada forma de *theologica poética*: la poesía se convierte en una ciencia suprema que debe, mediante el ejercicio filosófico plenamente musaico, meditar y decantar el arte poético. Es así que, con Ficino, siguiendo a Ludueña, el poema de Cavalcanti (*Donna me prega*) sufre una “reinterpretación platónica”, donde en una especie de “extirpación de las idolatrías” se procede a una “reorganización neoplatónica y cristiana de la matriz averroísta” (Ludueña 2019). Y es que, en este sentido, F. Ludueña puede escribir que, en relación al comentario de Ficino: “la belleza corporal tiene el poder de despertar el deseo de tocar en el sabio, pero la prueba de sabiduría consiste no solamente en resistir a la tentación sino, sobre todo, en reconocer el carácter idolátrico de la belleza hacia la cual el sabio se siente atraído” (Ludueña 2019). Aquí se puede reconocer evidentemente aquella polaridad teórica de Ficino, el cual, describe la doble Venus: la diferencia esencial entre el amor o la belleza sagrada y aquella profana. Es por esto que, según el autor, Ficino explicita famosamente que “el amante no ama la belleza corporal de su amado sino más bien el fantasma” (Ludueña 2019). Ahora bien, el poema de Cavalcanti nos muestra la esencial “desubjetivación de los amantes”, que buscan y aman eso inaprensible: “la cifra oculta de la divinidad”, todo esto influencia, precisamente, los motivos venusinos la obra de Botticelli y no solo. Para finalizar, Ludueña, en tonos ciertamente lacanianos, nos habla, partiendo de la “amor por los fantasmas” de Ficino, la imposibilidad ontológica de la unión sexual. Pues, “el fantasma transforma los impulsos del deseo sexual en juegos ornamentales de la armonía retórica de la palabra [...] según el cual existe una correspondencia sin resto entre macrocosmos y microcosmos y, por tanto, todo se encuentra en todo” (Ludueña 2019). Es por esto significativo la elección de Warburg de su famoso lema: *per monstra ad sphaeram*, lema que retoma, siguiendo la interpretación de su amigo Franz Boll, la idea de proliferación barbárica de imágenes, las cuales, como verdaderas potencias eficaces, según Ficino, se buscaba conjurar según las leyes universales que rigen el macro y el microcosmos: el lema de Warburg *in limine* nos muestra “la escisión que la historia de la metafísica establece sobre las pasiones del cuerpo que no puede dominar”. Ludueña Romandini sentencia entonces que eso que nombramos como “fin de la metafísica” no es más que el fin mismo del fantasma como agencia. Y es que en concepto de *Pathosformel* encontramos la verdadera transmigración de toda forma imagen. Es así como Ludueña concluye laconicamente que somos no tanto, en el punto histórico-político que nos encontramos, herederos de Warburg sino de su colapso: la remisión violenta de los fantasmas.

En este otro escrito de Ludueña (*El vampirismo como fenómeno de la “ciencia de la cultura”: una perspectiva warburguiana*, Ludueña Romandini 2022) trata iluminar a través de la categoría de Vampirismo las intuiciones centrales de la ciencia de Warburg. Es así como en un

principio el autor afirma que todas aquellas experiencias inquietantes (fóbicas) se transforman en parte esencial de la fórmula patética (*Pathosformel*) las cuales, en su vida póstuma, se constituyen en los engramas de la experiencia emotiva. Y, sin embargo, la teoría warburgiana no puede solo circunscribirse solo a la vida de las imágenes, sino, también aquello que llamamos *logos*. Es así que el autor, siguiendo las ideas de Carlo Ginzburg, trata de desarrollar la noción de un *Logosformel* que, en el siguiente estudio, explora algunos momentos de la tradición del vampirismo. Empecemos, según Ludueña la crítica moderna ha ceñido el vampirismo a una tradición eminentemente moderna, sin embargo, tomando en cuenta la obra de José Emilio Burucúa, se pretende realizar una arqueología mínima. De esta operación podemos sintetizar lo siguiente: podemos asociar a Hécate, siguiendo los fragmentos de *Scholiasta Ranarum*, como bebedora de sangre e iniciadora de las tradiciones, por decirlo así, de vampirismo antiguo; luego en la *Farsalia* de Lucano sabemos de la existencia de la bruja Tesalia que sacrificaba niños por nacer arrancados de los vientres de las madres; en los textos de León Alacio, que describe detalladamente y que brinda una explicación teológica: el vampirismo es una anticipación y participación del Castigo Divino del Juicio Final, un pálido heraldo verdaderamente diabólico. Solo a partir del romanticismo alemán el vampirismo asume, en una especie de recapitulación vertiginosa que culmina, según el autor, en la obra maestra de Bram Stoker, *Drácula*. Para concluir, Ludueña afirma que “en definitiva, el *Nachleben* warburgiano del vampirismo adopta en la Modernidad los ropajes de una patología de la imaginación y de la irracionalidad” (Ludueña Romandini 2022), y que singularmente hacen eco y aparición fantasmática en Baudelaire. En este poeta que, según Walter Benjamin, se cifra la naciente modernidad nos enseña que solo a través del camino del sacrificio del Eros herido, transformado el Amo de extrema crueldad, se puede expiar la insoportable vida. Para el autor, el vampirismo es una forma específica de pathos, bajo el cual, se desarrolla nuestra modernidad.

Por último, en esta sección nos gustaría comentar muy someramente el largo ensayo o Dossier escrito en 2021 por Ludueña Romandini: *Georges Didi-Huberman y la perspectiva warburgiana* (Ludueña Romandini 2021). Este trabajo, de hecho, importante para definir la “variante textual” que nace de la obra de Didi-Huberman, es un extenso estudio que trata de leer in toto la obra del pensador francés. Por el momento, debido a la brevedad de estas presentaciones nos gustaría señalar tentativamente. El texto examina la apropiación crítica que Georges Didi-Huberman hace del legado de Aby Warburg, proponiendo como eje central la tríada conceptual de “imagen-fantasma”, “imagen-pathos” e “imagen-síntoma”. Estas categorías, lejos de una dialéctica cerrada, revelan la temporalidad impura e impredecible de las imágenes, marcadas por la noción de *Nachleben* o supervivencia. La imagen, para Warburg y Didi-Huberman, no es un fósil estático sino un resto vivo, un sismograma de tensiones que conecta pasado, presente y futuro de modo anacrónico, desestabilizando tanto el historicismo como las visiones evolucionistas de la historia del arte. La “imagen-fantasma” subraya la persistencia espectral de lo ya-no pero aún-presente; la “imagen-pathos” condensa gestos y afectos transmitidos en las *Pathosformeln*, donde la psicología se incrusta en la historia vi-

sual; finalmente, la “imagen-síntoma” designa el retorno discontinuo de fuerzas arcaicas en la superficie de lo contemporáneo. Este último concepto adquiere peso decisivo al articularse con la experiencia de la locura de Warburg: Didi-Huberman muestra que el delirio no debe leerse solo en clave patológica, sino como matriz epistemológica que funda su método. En Kreuzlingen, Warburg transforma el síntoma en herramienta hermenéutica: la esquizofrenia se vuelve forma de captar la heterocronía de la historia y la acción demoníaca de imágenes ancestrales. El ensayo subraya así la dimensión filosófica de Warburg: su proyecto excede la historia del arte y constituye un desafío a la metafísica de la temporalidad. La supervivencia anacrónica de las imágenes revela que todo instante está habitado por otros tiempos, lo que obliga a pensar una ontología histórica marcada por lo espectral. Didi-Huberman rescata esta radicalidad, alejándola de las reducciones filológicas de Panofsky o Gombrich, y reivindicando en Warburg la figura de un *Atlas* cargando sobre sí la memoria cultural y sus demonios.

### **Biografemas**

Quizás el equívoco más grande cuando se trata de interpretar la obra de Warburg – equivoco inaugurado por la famosa *Biografía intelectual* escrita por Gombrich – sea interpretar su obra a través de los pormenores biográficos y particularmente la relación – que deviene conjetural y sintomática – con su patología psiquiátrica. Sin embargo, esta tendencia es, habría que decirlo, una vía más, más o menos feliz, dentro la rica tradición warburgiana. Los estudios aquí presentados, precisamente, consciente o inconscientemente, se detienen a presentar la figura de Warburg y, con mayor o menor agudeza según el caso, la relación entre su obra y su vida. Y es que quizás sea útil parafrasear a R. Barthes que – al escribir sobre sí mismo – imagino ese pequeño gesto, ese pequeño momento, ese pequeño gusto que, al contrario de la biografía en su sentido clásico, cifra – acaso de manera potente y secreta – toda una vida: biografemas. Si acaso existe dentro de la tradición warburgiana una especie de fiebre biográfica, esta debería temperarse, precisamente, a través de biografemas. Dejamos al lector un ulterior juicio acerca de estas dos polaridades en los dos trabajos que ahora presentamos. El ensayo realizado por Florencia Abadi (*Aby Warburg: el terror y la cura*, Abadi 2019) podría describirse como una glosa a *La Curación Infinita*, sin embargo, el estudio – dividido en tres partes – expone la tesis que “el terror es, desde esta perspectiva, el fundamento último del pensamiento, su más íntima alteridad, y pensar, una forma de exorcizar ese terror que conlleva la sanación” (Abadi 2019). La obra de Warburg entonces se convierte, sintomáticamente, en la misma serpiente que, polar y simbólicamente, representa el veneno y su curación. La obra de Warburg entonces se concibe como en el intento de reinscribir los gestos fóbicos del pasado en una red significativa y plural. Así, para el autor, el pensamiento es un ritual simbólico que, como en la medicina mágica conjura el caos a través de la mimesis y las imágenes. En este caso el texto (*Aby Warburg, científico de la cultura*) es un adelanto de la presentación, escrita a dos manos por el eminente profesor José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski a la “Simposio Internacional Warburg 2019”. El texto nos presenta la obra y la vida de Warburg de modo cristalino, profundo y sucinto, y es quizás la mejor presentación en español de su obra para alguien que no conoce nada de su empresa teórica. El texto, por esto mismo, no se

detiene en largas hermenéuticas sino, sutilmente, escribe una especie de presentación por “arte alusiva”.

### **Afinidades Electivas**

Podríamos afirmar que entre los muchos méritos de Gershom Scholem, uno de las más importantes haya sido generar, por decirlo así, su específica materia de estudio. Y es que el pensamiento, al menos cuando viene desbordado de una grandeza consustancial, parece regirse por la Ley de Say, principio que afirma, en su forma simplificada, que toda “oferta crea su propia demanda”. Y es que en cierto sentido la vida del pensamiento se encuentra poblada de “afinidades electivas”: esas uniones moleculares donde – al decir de la química pre-la-voisieriana, concepto que evidentemente inspiro a Goethe – ciertos elementos se combinan de forma preferencial con otros. Unas voces llaman naturalmente a otras y, casi sin quererlo, al poeta o el estudioso encuentran graciosamente la forma perfecta. Es por esto evidente que existen temas que parecen no poder desligarse de la impronta de un autor. Los trabajos – son aquellos que prosiguen precisamente temas que se encuentran encadenados y podrían considerarse con toda legitimidad plenamente warburgianos. Aquí, a diferencia de las otras secciones, lo que parecen realizar dichos estudios es algo así como una forma de recapitulación histórica para, y esto es evidente ya en los títulos, realizar un reconceptualización del presente (¿Qué es eso que llamamos modernidad?) o, de manera similar, realizar un estado del arte que nos lleve a entender precisamente, las formas del saber y sus transformaciones.

En este trabajo escrito por Carlos Javier Díaz de la Sota, y el único que lleva el nombre Warburg en su título en esta sección (*Aby Warburg y el viaje de las imágenes: “Práctica hispano-árabe” en la mezquita-catedral de Córdoba*, Díaz de la Sota 2022), el autor trata de extender las intuiciones contenidas en los Paneles 22 y 21 del *Atlas Mnemosyne*, en este caso, a la arquitectura. Es así como Díaz de la Sota procede a un análisis pormenorizado de los elementos que conforman la mezquita-catedral de Córdoba. Y es que luego de reconocer como fundamental la migración de las imágenes descrita por Warburg, el identifica al famoso edificio cordobés, como caso ejemplar de la teoría warburgiana. Ahora bien, Díaz de la Sota asevera que el edificio cordobés funciona como un archivo arquitectónico en el que se materializan los procesos de traducción, supervivencia y transformación de imágenes e ideas. Y es que en el estudio se analiza cómo la arquitectura islámica y las intervenciones cristianas dialogan sin anularse mutuamente, dando lugar a un espacio anacrónico de tensiones vivas. Todo esto confluye en la siguiente afirmación del autor: “Entonces, los paneles de Warburg, si fueran edificios”, aquí respondiendo a la interesante idea de Davide Stimilli, “no serían perfectos objetos renacentistas, sino más bien incompletos edificios, no serían perfectos objetos renacentistas, sino más bien incompletas mezquitas infinitas” (Díaz de la Sota 2022).

El artículo, escrito por Juan Pablo Bubello (*Algunas observaciones sobre el estudio de la historia cultural del esoterismo occidental en América Latina*, Bubello 2020) reconstruye el desarrollo historiográfico y metodológico del estudio académico del esoterismo occidental desde sus orígenes warburgianos hasta las posiciones contemporáneas. Aquí es importante



resaltar, la gran influencia en Argentina de Ciochini y Burucúa. La parte más interesante resulta, sin embargo, la discusión acerca de los debates actuales entre dos posiciones: la historicista empírica (Antoine Faivre, Wouter J. Hanegraaff, Marco Pasi, Egil Asprem), que defiende una aproximación secular basada en el análisis riguroso de fuentes; y la perspectiva “empático-experiencial” (Arthur Versluis, Lee Irwin), que propone combinar métodos académicos con participación subjetiva, experiencias internas, y otras disciplinas. Esta última posición es criticada por confundir el papel del historiador con el del practicante esotérico, diluyendo los límites entre objeto y sujeto del conocimiento. Desde el enfoque defendido por Bubello, esta deriva representa un error epistemológico grave, ya que transforma el estudio histórico en un discurso cripto-teológico: entre chaman espiritual y pseudohistoriador.

Este ensayo de Hernán Gabriel Borisonik (*Lutero y los vaticinios de la modernidad*, Borisonik 2022) comienza con una discusión acerca del método en Warburg, en especial acerca de *Denkraum* y su relación con la filosofía hegeliana. Más adelante el autor afirma que Warburg “procuraba fundar una ciencia que les hiciera justicia a las imágenes en tanto que “lugares” en donde, gracias a la capacidad simbólica del ser humano, sus secretos más íntimos quedan cifrados” (Borisonik 2022). El estudio repasa la lectura warburguiana de Lutero como figura enigmática y dicotómica de la temprana modernidad. Y es que, según el autor, Warburg formula que el reformador encarna el conflicto entre fuerzas antagónicas: paganismo y cristianismo, razón y fatalismo, modernidad y arcaísmo. Más que un simple personaje histórico, Lutero funciona, según Borisonik que lee a Warburg, como una condensación simbólica de las polaridades del Renacimiento y, al mismo tiempo, como metáfora del destino de la imagen en Occidente. En él, Warburg reconoce al catalizador y al producto de una época esquizofrénica, lo que permite fundar una nueva ciencia de la cultura centrada en la supervivencia de lo pagano. Por último, en el trabajo de Ángelo Narváez León (*Iconografía y teología del poder. El Palazzo Schifanoia y los gestos liminales de la modernidad*, Narváez León 2024). El artículo analiza la Addizione Ercolea (1492) y los frescos del Palazzo Schifanoia como mediaciones liminales entre teología y modernidad en Ferrara. Siguiendo la lectura de Aby Warburg, los frescos del Salone dei Mesi, con su astrología heleno-arábiga y semita, actúan como un “gesto liminal”: traducen la providencia y la astrología en un lenguaje iconográfico que conecta *civitas dei*, *civitas deorum* y la ciudad renacentista. La corte estense, a través de Prisciani y los frescos de Del Cossa y Tura, convierte el ritual astrológico en instrumento de legitimación del poder, articulando magia, mito y administración. Ferrara se configura, así como laboratorio de modernidad, donde la ciudad fortificada revela un espacio público en transición que anticipa la abstracción administrativa de la modernidad. La interpretación warburgiana subraya la persistencia de las imágenes paganas como memoria simbólica, mediadora entre poder, religión y el espacio urbano.

## **Forma Mentis II**

Al gran polígrafo mexicano, Alfonso Reyes, le gustaba imaginar a Aquiles como un gaucho. Esta imagen anacrónica servía pues, para explicar aquello que, sin ser propio de Aquiles o de los gauchos, paradójicamente, los unía íntimamente. Y es que el estudio de la tradición clásica

exige, al contrario del clasicismo vulgar, la búsqueda de nuevas imágenes para poder asir y entender las muchas formas – antiguas quizás – que nos rodean. En esta última sección presentamos los estudios que, en el mejor de los casos, aunque no en todos, han tratado – con diferentes conceptos de Warburg – generar sus propias imágenes. En todo caso esta es la sección más numerosa y por lo tanto con una menor uniformidad de resultados o, de manera positiva, con matices diversos. Eso sí, aunque existe un tratamiento filosófico de la obra de Warburg este se encuentra orientado a construir una especie de teoría, digamos, con utilidad cultural sobre su obra (pero de nuevo, esto es una generalización).

Es así como el primer estudio presentado, escrito por Pamela Sofía Dubois (*Warburg y la migración de las imágenes a través del tiempo*, Dubois 2019) es un artículo que describe de manera general pero atinada la vida y la obra de Warburg; este trabajo, sin embargo, nos sirve, pues muestra el uso, digamos clásico, de las fuentes sobre Warburg en Latinoamérica. En este mismo tenor se encuentra el trabajo de Mariana Panzetta (*Aproximaciones a una Pathosformel del Destierro*, Panzetta 2020) trabajo que, ya en su parte conclusiva desde la perspectiva warburgiana, las representaciones visuales del destierro como fórmulas de pathos. Identifica dos momentos: la partida, ligada a narraciones clásicas como la huida de Eneas, donde prima la tensión atmosférica de un agente expulsor; y la marcha, centrada en el cuerpo del exiliado como encarnación de un trauma. En el artículo de Emilce Fabricio (*Imagen, historia y montaje*, Fabricio 2021) trata de describir, de forma general como la obra de Warburg conserva elementos que desafían las aproximaciones tradicionales a la historia cultural. El propósito del autor parece ser mostrar estos aportes a la luz del análisis de la imagen audiovisual. Para ello, utiliza la obra de Michaud, (su estudio acerca del movimiento en Warburg y en el cine) y Didi-Huberman; deteniéndose especialmente en sus reflexiones sobre los anacronismos y en un pensamiento articulado mediante la gramática del montaje.

Quizás uno de los lugares comunes, aunque verdaderamente justificados, sea el asociar el pensamiento de Warburg con aquel de Walter Benjamin. El estudio Ludmila Fuks (Walter Benjamin y Aby Warburg de la imagen dialéctica a la imagen espectral, Fuks 2023) trata de responder, precisamente, una serie de inquietudes filosóficas bien precisas: la primera, leyendo a Benjamin, es realizar un posible análisis materialista histórico, recurriendo a la “estructura de la historia”, y a la *Spektralanalyse*; la segunda inquietud es pensar la epistemología de la imagen en un modelo histórico imbricado con la naturaleza; modelo que es compartido, según la autor, por Aby Warburg. Es así como, la noción de imagen dialéctica adquiere aquí una dimensión importantísima: conserva y transmite fuerzas de temporalidades pasadas. El *Nachleben* articula en Warburg, según Fuks, mediante la vida energética (engramas) revelando un ámbito objetual autónomo, en el que la historia y la naturaleza se entrelazan para hacer perceptible la energía contenida en la imagen.

Por otra parte, el artículo de Valentín Díaz (*La lógica de la supervivencia y las herencias de Aby Warburg*, Díaz 2022) explora las tensiones en torno a la herencia de Warburg a partir de tres fuentes: la crítica clasicista de David Freedberg, la defensa de la persistencia por

Didi-Huberman y la lógica de soteriológica en Agamben. Freedberg acusa a Warburg de no comprender plenamente la ritualidad de los indios, pero, en su afán clasicista, termina reproduciendo las limitaciones, según el autor, que imputaba. Esa polémica reactualiza el núcleo de la herencia warburgiana: el concepto de *Nachleben*, entendido como supervivencia de lo arcaico en lo moderno. Didi-Huberman interpreta el *Nachleben* como persistencia fragmentaria, hecha de discontinuidades y apariciones inesperadas, una lógica de supervivencias menores (con la famosa imagen de las luciérnagas) que desafía la idea de redención final. Por el contrario, Agamben la concibe según un esquema de desaparición y restitución soteriológica. Díaz señala que esta diferencia no es solo técnica, sino ética y política: se juega allí el régimen de legibilidad de las imágenes, la relación con el mundo y la forma de concebir la arqueología. En el estudio de Néstor Facundo Cognini (*Algunas cuestiones sobre la técnica en Aby Warburg*, Cognini 2022) examina el lugar de la técnica en Warburg, no como un tema marginal, sino como clave metodológica de su pensamiento: aquí son centrales los conceptos *Denkraum*, imagen y magia, muestra cómo la técnica articula la distancia civilizatoria entre hombre y naturaleza: en el arte, mediante la mediación de imágenes; en la modernidad, con la amenaza de la tecnología desbocada. La tensión entre magia, lógica y técnica se despliega desde el Ritual de la serpiente hasta el *Atlas Mnemosyne*. Finalmente, al analizar los tapices borgoñones de Alejandro Magno, Warburg revela la técnica como imagen desiderativa que entrelaza poder, fantasía e historia.

---

## Referencias bibliográficas

### 2015

Ríos Flores 2015

P. Ríos Flores, *La "ninfa argentina". La imagen de Eva Perón, de la santificación pagana al gesto iconoclasta de la "parodiología" neobarrosa: una lectura a partir de Warburg, Lévinas y Perlongher*, "El banquete de los Dioses. La tensión estética-política en el debate filosófico actual" 3, 4 (mayo – noviembre 2015), 114-157.

### 2017

Urueña Calderón 2017

J.F. Urueña Calderón, *El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin: Un método alternativo para la representación de la violencia*, Bogotá 2017.

### 2019

Abadi 2019

F. Abadi, *Aby Warburg: el terror y la cura*, "Cuadernos de filosofía" (enero – junio 2019) 72, 77-82.

Burucúa, Kwiatkowski 2019

J.E. Burucúa, N. Kwiatkowski, *Aby Warburg, científico de la cultura*, "Kriterion" 245, 5 (2019) 21-26.

Dubois 2019

P.S. Dubois, *Warburg y la migración de las imágenes a través del tiempo*, "Armiliar" 3 (mayo 2019).

Ludueña Romandini 2019

F. Ludueña Romandini, *El cuerpo de la imagen y la locura en Aby Warburg: una reflexión a partir de fuentes renacentistas*, "Cuadernos de filosofía" 72 (enero – junio 2019), 23-35.

Prosperi 2019a

G. Prosperi, *Aby Warburg como historiador de la psyche: La noción de Nachleben y la dimensión política del proyecto warburguiano*, "Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas" 23 (2019), 165-180.

Prosperi 2019b

G. Prosperi, *Del Monstruo a la Idea: Aby Warburg y la psico-arqueología del hombre*, "Cuadernos de filosofía" 72 (enero – junio 2019), 37-51.

Ulm 2019

H. Ulm, *Aby Warburg: El arte como política de la vida*, "Cuadernos de filosofía" 72 (enero – junio 2019), 53-68.

## 2020

Bubello 2020

J.P. Bubello, *Algunas observaciones sobre el estudio de la historia cultural del esoterismo occidental en América Latina* 12,1-2 (julio – diciembre 2020), 219-240.

Campos-Fonseca 2020

S. Campos-Fonseca, *Sonoridades supervivientes*, "LiminaR" 18, 2 (julio – diciembre 2020), 91-112.

Migoya 2020

S. Migoya, *La historia del arte latinoamericano Algunos aportes para pensar su devenir*, "Armiliar" 4 (2020).

Panzetta 2020

M. Panzetta, *Aproximaciones a una Pathosformel del Destierro*.

## 2021

Fabricio 2021

E. Fabricio, *Imagen, historia y montaje: algunos puntos*, "Culturas" 15 (2021), 73-84.

Gaune, Sanfuentes 2021

R. Gaune, O. Sanfuentes, *El mar y la nave. Construcción de saberes y variaciones iconográficas-históricas en las alegorías del triunfo de la Iglesia católica*, "Razón Crítica" 10 (2021), 17-31.

Ludueña Romandini 2021

F. Ludueña Romandini, *Georges Didi-Huberman y la perspectiva warburguiana*, "Revista de Filosofía" 53, 151 (julio – diciembre 2021), 16-52.

## 2022

Bollig 2022

B. Bollig, *Ternura y Pathosformeln en la obra de Héctor Ciocchini*, "El Taco en la Brea" 15, 1 (diciembre – mayo 2022), 32-45.

Borisonik 2022

H.G. Borisonik, *Lutero y los vaticinios de la modernidad*, "ARJ–Art Research Journal" 9, 1 (junio 2022).

#### Cognini 2022

N.F. Cognini, *Algunas cuestiones sobre la técnica en Aby Warburg*, "Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades" 11, 25 (julio 2022), 36-45.

#### Cortese 2022

J. Cortese, *Supervivencias que se materializan: América antigua en el arte contemporáneo latinoamericano*, Doctoral dissertation, Advisor: M.L. Ciafardo, Mariel Lidia; Co-advisor: S.S. García, Universidad Nacional de La Plata, 2022.

#### Díaz 2022

V. Díaz, *La lógica de la supervivencia y las herencias de Aby Warburg*, "Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades" 11, 25 (julio 2022), 13-23.

#### Díaz de la Sota 2022

C.J. Díaz de la Sota, *Aby Warburg y el viaje de las imágenes. "Práctica hispano-árabe" en la Mezquita-Catedral de Córdoba*. "ARJ-Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes" 9, 1 (2022).

#### Donadi 2022

M.F. Donadi, *Supervivencia y Nachleben en imágenes de la Amazonía brasileña*, "Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades" 11, 25 (julio 2022) 71-81.

#### Ludueña Romandini 2022

F. Ludueña Romandini, *El vampirismo como fenómeno de la "ciencia de la cultura". Una perspectiva warburguiana*, "Estudios de Teoría Literaria-Revista digital" 11, 25 (julio 2022), 46-57.

#### Ulloa Molina 2022

E.M. Ulloa Molina, *Las rutas de migración de los grutescos al arte novohispano del siglo XVI: el caso de Luis Lagarto*, "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas" 44, 121 (octubre 2022), 11-41.

### 2023

#### Díaz Rodríguez 2023

A.G. Díaz Rodríguez, *Orfeo en el Pathosformel. Un enlace entre los estudios sonoros y la teoría warburgiana*, "YUYAY. Estrategias, Metodologías & Didácticas Educativas" 2, 2 (2023), 7-20.

#### Fuks 2023

L. Fuks, *Walter Benjamin y Aby Warburg: de la imagen dialéctica a la imagen espectral. Mirar la historia como un físico o sobre cómo registrar las pervivencias [Nachleben] y la vida energética [Lebensenergie] del pasado*, "Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación" 8, 1 (2023), 1-15.

#### Rodríguez 2023

M.S. Rodríguez, *Camuflaje emergente del pasado ancestral: Lo plumario en la obra de María Fernanda Cardoso*, "Índex, revista de arte contemporáneo" 16 (noviembre – mayo 2023), 121-132.

### 2024

#### Narváez León 2024

Á. Narváez León, *Iconografía y teología del poder. El Palazzo Schifanoia y los gestos liminales de la modernidad*, "Tópicos" 46 (2024).

### 2025

#### Bollig 2025

B. Bollig, *An Argentine in The Warburg. Humanismo y exilio en la obra de Héctor Ciochini*, in *Las letras en Argentina, España y Brasil. Dinámicas, circulaciones*, de próxima publicación.

Urueña Calderón 2025

J.F. Urueña Calderón, *Imagen, concepto y metáfora. En torno a la figura del carguero de hombres en la Nueva Granada, primera mitad del siglo XIX*, "Historia y grafía" 64 (junio 2025), 301-341.

---

### English abstract

This in-depth bibliographic note surveys recent Warburgian scholarship (2019-2025) across Spanish-speaking Latin American countries—Argentina, Colombia, Chile, Mexico, and Costa Rica. The presentation of the collected studies avoids a chronological order (from the earliest to the most recent, for instance), as well as a division by country, or a simple alphabetical list. Instead, after a careful reading of each work, the studies have been grouped into thematic sections, each introduced by a brief theoretical framework. The sections are: *Por analogía*; *Moments Musicaux*; *Forma Mentis I*; *Biografemas*; *Afinidades Electivas*; *Forma Mentis II*.

---

*keywords* | Aby Warburg; Walter Benjamin; Erwin Panofsky; Ernst Gombrich; Héctor Ciocchini; José Emilio Burucúa; Linda Báez Rubí; Giorgio Agamben.



# Estudios warburguanos en España (2019-2025)

Ada Naval

Este estado de la cuestión sobre los estudios warburguanos en España recoge la estela del estudio realizado, en 2019, por Victoria Cirlot en *Engramma* 165. Cirlot recogió los principales trabajos que se habían publicado entre 2015-2019 y, en ese momento, llamaba la atención la cierta aglutinación de estudios sobre Warburg en un marco temporal de tan solo cuatro años.

Entre 2022 y 2024 se han traducido al español algunas fuentes bibliográficas de referencia para el estudio de la obra de Warburg. En 2022, la traducción publicada en la editorial Sexto Piso de Aby Warburg, *Per monstra ad sphaeram. Terror y armonía en las esferas* (Warburg [1925] 2022), siguiendo la magnífica edición alemana a cargo de Davide Stimilli en colaboración con Claudia Wedepohl (véase la presentación que realizó Victoria Cirlot en *Engramma* 199). También en ese año, Sexto Piso reeditó *El Ritual de la serpiente*, que había sido publicado en 2008 (Warburg [1923] [2008] 2022).

A su vez, en 2023, se tradujo al español la importante antología *Aby Warburg y el pensamiento vivo* (Centanni 2023) en Siruela (véase, la presentación realizada en el número 206 de *Engramma*). Y, en 2024, se publicó la traducción de *Ninfa fiorentina*, la célebre correspondencia sobre la joven doncella de la Natividad de San Juan de Domenico Ghirlandaio que Aby Warburg realiza junto a su amigo André Jolles en 1900. La traducción se publicó en la “Revista Chilena de Literatura” (Jolles, Warburg [1900] 2024). Los dos libros, junto a la reedición de *El ritual de la serpiente* y la traducción de *Ninfa fiorentina*, engrosan las fuentes en español de las obras de — o sobre — Aby Warburg y harán más fácil su acceso y, en consecuencia, son un impulso para la continuación de un ámbito de estudio, el de los estudios warburguanos, no especialmente arraigado en España, pero que está, poco a poco, en expansión. En lo que a publicaciones se refiere, destacamos el artículo de Carlota Fernández-Jáuregui Rojas, “Patonómica”: *Aby Warburg o la filología de las imágenes* (Fernández-Jáuregui Rojas 2019) publicado junto a los artículos de Victoria Cirlot, *The pathos formulae and their survival* (Cirlot 2019), y Luis Vives-Ferrándiz, título (Vives-Ferrándiz 2019), en la revista “Comparative Cinema” en 2019. También el trabajo *Aby Warburg y los estudios de Recepción de la Antigüedad en España* publicado por Paloma Martín-Esperanza (Martín-Esperanza 2024).

Si exploramos los estudios que parten de la *Pathosformel* warburgiana encontramos, por ejemplo, una expansión del concepto hasta el baile flamenco en el trabajo *La imagen de la bailaora flamenca y la fórmula del ‘pathos’ warburgiana* de María Antón Valencia (Antón Va-



lencia 2023), o un análisis de la *Pathosformel* Ninfa en *La Pathosformel Ninfa, ¿un método en la obra de Georges Didi-Huberman?* de Ada Naval (Naval 2023).

Es relevante, también, mencionar las tesis doctorales sobre Aby Warburg que se han llevado a cabo en España desde 2019: *Vigencia del Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg, en las prácticas artísticas contemporáneas (1985-2018). La memoria como recurso y el re-acontecer de la imagen* (Krause 2019); *El conocimiento por montaje. La supervivencia del pensamiento de Aby Warburg en Georges Didi-Huberman* (Vázquez Villamediana 2020); *Ninfa florentina. La Ninfa de Aby Warburg a partir de la correspondencia, las conferencias de 1901 y otros materiales del Archivo (1900-1901)* (Naval 2025).

En el período 2019-2025, se ha producido una llamativa e importante proliferación de congresos, seminarios y conferencias entorno a la figura de Aby Warburg que están ayudando, muy notablemente, a la difusión de su pensamiento. Destacamos:

- El Congreso Internacional realizado en octubre de 2022 en la Universidad de Zaragoza “Teorías de la imagen e Historias de Conceptos: Pervivencia y Herencia de la Constelación de Aby Warburg”, organizado por el proyecto de investigación “Materias de la imagen” y por el grupo de investigación “Estética y filosofía de la imagen” dirigido por la profesora Ana García Varas. El Congreso, que duró dos días, contó con la participación de estudiosos nacionales e internacionales. Este encuentro, de carácter inédito en España, situó a Warburg en el centro de la agenda académica nacional.

- En septiembre de 2023, en la Universitat Pompeu Fabra, se celebró el Simposio Internacional “Metodologías y mutaciones de los motivos visuales” que contó con la participación de Victoria Cirlot, Monica Centanni y Martin Tremi. Concretamente, la conferencia de Martin Tremi, experto en Warburg además de editor en alemán de varias de sus obras, estuvo centrada en el Panel 77 del *Atlas Mnemosyne*. En esa misma jornada, se realizaron dos ponencias dedicadas al método de Aby Warburg (*Zooming Mnemosyne: Notes on the Use of Detail in the Mnemosyne Atlas*, Giulia Zanon; *El paso de la Ninfa entre Botticelli y Ghirlandaio: "Un punto oscuro concreto" para exponer el método warburghiano del texto a la imagen*, Ada Naval).

- En febrero de 2024 se inauguró, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la exposición “En el taller del filósofo” dedicada al pensamiento de Georges Didi-Huberman, comisariada por la Dra. Lucía Montes Sánchez –que se encuentra, actualmente, en la Filmoteca de Catalunya. En el marco de la exposición se impartió la conferencia *Aby Warburg: palabras fundamentales, palabras escondidas* a cargo de Ada Naval.

- En abril de 2025, la Universitat Pompeu Fabra acogió el “Seminario Internacional de Iconografía Política”, organizado como preparación del número 235 de *Engramma*, *The Political Iconology of Right-Wing Culture*. El encuentro se propuso reflexionar sobre los posibles desarrollos futuros del método warburgiano y contó con la intervención de Mercedes Burgos, Monica Centanni, Victoria Cirlot, Nicole Coffineau, Jacopo Galimberti, Margherita Picciché, Daniela Sacco, Camil Ungureanu, Giulia Zanon.

- En septiembre de 2025 el CCCB ha dedicado un seminario a la relación entre “Georges Didi-Huberman y Aby Warburg: una felicitat trobada”, que ha acogido las siguientes contribuciones: *L’Atlas Mnemosyne com a forma expositiva del pensament d’Aby Warburg i Georges Didi-Huberman*, Monica Centanni; *Warburg i alguns llibres de més*, Juan José Lahuerta; *Ninfa. Una imatge es mou entre Aby Warburg i Georges Didi-Huberman*, Ada Naval.
  - En noviembre de 2025, la Universidad de Valladolid, acogerá el Congreso “Mnemosyne. Literatura, imagen y cultura visual”.
- 

## Ada Naval García, Ninfa florentina

Giulia Zanon

Fra i contributi segnalati in questo aggiornamento bibliografico, merita particolare attenzione la tesi di dottorato di Ada Naval, *Ninfa florentina. La Ninfa de Aby Warburg a partir de la correspondencia, las conferencias de 1901 y otros materiales del archivo (1889-1901)*. Naval presenta i risultati di un ampio lavoro di scavo archivistico dedicato al periodo fiorentino di Warburg, durante il quale, insieme all'amico André Jolles, elaborò le prime tracce del romanzo epistolare *Ninfa florentina*. Gli appunti di quegli anni risultano di fondamentale importanza: a partire dalla figura della giovane che corre nella *Nascita di Giovanni Battista* del Ghirlandaio, essi delineano la Ninfa non soltanto come uno dei personaggi pagani che abita il cosmo figurativo del Rinascimento fiorentino, ma come vera e propria figura filosofica: la Ninfa è una lama epistemologica affilata, capace di sezionare concetti quali desiderio, anacronismo e alterità, gettando i semi di molte delle riflessioni che Warburg svilupperà nei successivi anni della sua ricerca. La tesi, seguita da Victoria Cirlot come supervisore e da Monica Centanni come co-supervisore, è stata discussa il 25 aprile di quest'anno davanti a una commissione composta da Georges Didi-Huberman, Daniela Sacco e Juan José Lahuerta. La difesa ha rappresentato un momento di confronto cruciale sui temi della ricerca e, più in generale, un avanzamento importante negli studi dedicati a Warburg.

---

## Referencias bibliográficas

### 2019

Cirlot 2019

V. Cirlot, *The pathos formulae and their survival*, "Comparative Cinema" VII, 12 (2019), 7-19.

Fernández-Jáuregui Rojas 2019

C. Fernández-Jáuregui Rojas, "Patonómica": *Aby Warburg o la filología de las imágenes publicado*, "Rilce. Revista De Filología Hispánica" 35 (2019), 249-270.

Krause 2019

E.C. Krause, *Vigencia del Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg, en las prácticas artísticas contemporáneas (1985-2018). la memoria como recurso y el re-acontecer de la imagen*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, director J.M. Gayoso Vázquez, 2019.

Vives-Ferrándiz 2019

L. Vives-Ferrándiz, *Pathos in Catalonia: the politics of images in the era of memes*, "Comparative Cinema" VII, 12 (2019), 22-37.

### 2020

Vázquez Villamediana 2020

D. Vázquez Villamediana, *El conocimiento por montaje. La supervivencia del pensamiento de Aby Warburg en Georges Didi-Huberman*, tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, directora V. Cirlot, 2020.

### 2022

Warburg [1923] [2008] 2022

A. Warburg, *El ritual de la serpiente [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, WIA III 93]*, tr. esp. J. Etoarena, Madrid 2008.

Warburg [1925] 2022

A. Warburg, *Per monstra ad sphaeram. Terror y armonía en las esferas [Die Einwirkung der Sphaera Barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche: Franz Boll zum Gedächtnis, WIA III 94.2.1]*, edición D. Stimilli, C. Wedepohl, tr. esp. J. Chamorro Mielke, Madrid 2022.

### 2023

Antón Valencia 2023

M. Antón Valencia, *La imagen de la bailaora flamenca y la fórmula del 'pathos' warburgiana*, "Cuadernos de arte. Universidad de Granada" 54 (2023), 2-21.

Centanni 2023

M. Centanni (editado por), *Aby Warburg y el pensamiento vivo*, tr. esp. A. Naval, Madrid 2023.

Naval 2023

A. Naval, *La Pathosformel Ninfa, ¿un método en la obra de Georges Didi-Huberman?*, "Imágenes: encrucijadas interdisciplinarias" (2023), 139-146.

## 2024

Jolles, Warburg [1900] 2024

A. Jolles, A. Warburg, *"Ninfa florentina": una correspondencia sobre la Ninfa, figura en movimiento, entre André Jolles y Aby Warburg*, tr. esp. y edición A. Naval, "Revista Chilena De Literatura" 109 (2024), 513-537.

Martín-Esperanza 2024

P. Martín-Esperanza, *Aby Warburg y los estudios de Recepción de la Antigüedad en España: historia de una disciplina*, "Revista de historiografía" 39 (2024), 239-260.

## 2025

Naval 2025

A. Naval, *Ninfa florentina. La Ninfa de Aby Warburg a partir de la correspondencia, las conferencias de 1901 y otros materiales del Archivo (1900-1901)*, tesis doctoral, directora: V. Cirlot, co-directora: M. Centanni, Universitat Pompeu Fabra, 2020.

---

## English abstract

In this article, Ada Naval presents an updated survey of Warburgian studies in Spain from 2019 to 2025, following Victoria Cirlot's earlier overview in *Engramma* 165. The contribution maps recent Spanish translations of Warburg's primary works, along with key books, articles, doctoral theses, and academic events dedicated to his method. It highlights how Warburg research, still relatively marginal in the Spanish academic landscape, is steadily gaining momentum, expanding in both scholarly production and institutional presence.

---

*keywords* | Aby Warburg; Georges Didi-Huberman; Ninfa florentina; Political Iconology; Pensamiento vivo.



# Warburgian Studies in Portugal (2000–2025)

Fabio Tononi

The intellectual legacy of Aby Warburg in Portugal is not exceptional, but it nonetheless represents a notable presence in the Portuguese cultural landscape. It consists primarily of translations of some of his key texts, scholarly works on his ideas, exhibitions (especially of his *Atlas*), and university courses dedicated to his intellectual work (mostly taught by the author of this note).

More specifically, Portuguese translations of Warburg's texts include: *O Nascimento de Vénus e a Primavera de Sandro Botticelli* (Warburg [1893] 2012), *'Ninfa Fiorentina': Fragmentos de um projecto sobre Ninfas* (Warburg [1900] 2012), *Domenico Ghirlandaio* (Warburg [1902] 2015), and *O ritual da serpente: Um relatório de viagem: Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte* (Warburg [1923] 2024). It is noteworthy that the American edition of Warburg's collected works (*Renewal*) has been translated into Portuguese (*Renovação*). However, this is a Brazilian edition, which is not included in the National Library's catalogue nor in the online catalogue of most Portuguese university libraries. On the other hand, Portuguese research on Warburg's writings includes comparative studies focusing on Warburg and Walter Benjamin (Cantinho 2016), analyses and theoretical interpretations of his ideas (Silva Cravo 2010; Dall'Bello 2014; Guerreiro 2018; Mendes *et al.* 2012), and insights into some of his key concepts (Charbel Teixeira 2010).

Among the Portuguese exhibitions related to Warburg's intellectual legacy is the nineteenth edition of the Coimbra Photography Encounters, entitled "Projeto Mnemosyne" (Mnemosyne Project), curated by Delfim Sardo in Coimbra in 2000 (for the catalogue of the exhibition, see Corte Real 2000; see also Faria 2000. I would like to thank Patrícia Nunes Ribeiro Dias for this reference). It was a photographic exhibition based on Warburg's *Bilderatlas Mnemosyne*—which represents his attempt to map the transmission of expressive forms through the history of representations and to identify contacts and cultural exchanges between different civilizations—to explore the state of contemporary imagery. In his *Bilderatlas*, Warburg compared images from various sources, including reproductions of ancient Greek sculptures, Renaissance paintings, mythological figures, photographs, advertising images, and postage stamps, which he arranged side by side on large black felt panels. In this respect, the dialogue between classical antiquity and photography (and contemporary imagery in general) is evident for example in Panel 77, where a photograph of Erika Sellschopp playing golf (1928) can be considered a modern metamorphosis of the representation of an ancient

dancing Maenad (included in Panel 6), that is the origin of the *Phatosformel*, which—according to Warburg—unites different cultures (GS *Atlas*; see also *Einleitung*; and *Intellectual Biography*, 283–306). Some panels from Warburg’s unfinished *Bilderatlas* were exhibited at the Museum of Anthropology of the University of Coimbra, one of the exhibition halls of the “Encontros De Coimbra” (Medeiros 2000).

Finally, Portuguese university courses on Warburg include: “Aby Warburg and the Afterlife of Antiquity: Art, Culture and Memory”, taught (by the author of this note) between July and August 2025, and “The Aesthetics of Aby Warburg”, taught (by the author of this note) between August and September 2023. Both were part of the Summer School Courses of the Luís Krus Centre – Lifelong Learning of the Faculty of Social and Human Sciences (FCSH) of NOVA University of Lisbon, Portugal, and lasted 25 hours each. Furthermore, as some Portuguese students reported to who is writing, Warburg’s work is often mentioned and/or analysed in art history and curatorial courses, both undergraduate and postgraduate, at Portuguese universities.

---

I would like to express my gratitude to Gonalo Almeida Costa (Universidade NOVA de Lisboa), Ines Ariana de Freitas Pita (Universidade de Lisboa), and Patrícia Nunes Ribeiro Dias (Universidade de Lisboa) for sharing their experience and knowledge related to the intellectual legacy of Aby Warburg in Portugal.

---

## **Bibliography**

### **Abbreviations**

#### *Einleitung*

A. Warburg, *Mnemosyne Atlas. Introduction* [*Einleitung*, WIA III 102.3-4], Eng. trans. M. Rampley, “Art in Translation” 1 (March 2009), 273-283; ora in “La Rivista di Engramma” 142 (febbraio 2017), 11-29.

#### *GS Atlas*

A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von M. Warnke und C. Brink, Berlin 2000.

#### *Intellectual Biography*

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Oxford 1970.

#### *Renewal*

A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, ed. by K.W. Forster, Eng. trans. by D. Britt, K.W. Forster, Los Angeles 1999.

#### *Renovação*

A. Warburg, *A renovação da Antiguidade pag: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, tr. port. M. Hediger, Rio de Janeiro 2013.

## **Bibliographical References**

### **2000**

Corte Real 2000

I. Corte Real (ed.), *Projecto Mnemosyne/The Mnemosyne Project: Encontros De Fotografia*, catálogo da exposição (Coimbra, Museu Antropológico), Coimbra 2000.

Faria 2000

O. Faria, *Um atlas de imagens*, "Público" 3 novembro 2000.

Medeiros 2000

M. Medeiros, *Encontros De Coimbra: a fotografia como memória das imagens*, "revistainteract".

### **2010**

Charbel Teixeira 2010

F. Charbel Teixeira, *Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas*, "História da Historiografia" 5 (2010), 134-147.

Silva Cravo 2010

V. Silva Cravo, *Aby Warburg: Projecto de uma cartografia da História, da Arte e da Cultura, seguido de 'desenhos naufragos'*, Porto 2010.

### **2012**

Mendes et al. 2012

A. Mendes, I. Matos Dias, J. Miranda Justo, P. Hanenberg (eds.), *Qual o tempo e o movimento de uma elipse?: Estudos sobre Aby M. Warburg*, Lisboa 2012.

Warburg [1893] 2012

A. Warburg, *O Nascimento de Vénus e a Primavera de Sandro Botticelli* [Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance, Hamburg/Leipzig 1893], tr. port. A. Morão, Lisboa 2012.

Warburg [1900] 2012

A. Warburg, *Ninfa fiorentina* [WIA.III.118], tr. port. A. Morão, Lisboa 2012.

### **2014**

Dall'Bello 2014

D. Dall'Bello, *A imagem do barco lançado em Aby Warburg*, Lisboa 2014.

### **2015**

Warburg [1902] 2015

A. Warburg, *Domenico Ghirlandaio* [Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen, Leipzig 1902], tr. port. A. Morão, edição de J.F. Figueira, V. Silva.

### **2016**

Cantinho 2016

M.J. Cantinho, *Aby Warburg e Walter Benjamin: A legibilidade da memória*, "História Revista" 21, 2 (2016), 24-38.

### **2018**



Guerreiro 2018

A. Guerreiro, *O Demónio das Imagens: Sobre Aby Warburg*, Lisboa 2018.

## 2024

Warburg [1923] 2024

A. Warburg, *O ritual da serpente: Um relatório de viagem: Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte* [*Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, WIA III 93], tr. port. V. Vasconcelos, Lisboa 2024.

---

## Abstract

With this note, Fabio Tononi outlines the reception of Aby Warburg's ideas in Portugal, examining their presence in translations, academic research, exhibitions and teaching. While Warburgian studies in Portugal are limited in scope, they have contributed to disseminating his concepts and facilitating a broader dialogue between art history, cultural memory, and visual studies.

---

*keywords* | Portugal; Aby Warburg; University of Coimbra; NOVA University of Lisbon; Encontros De Coimbra; Projeto Mnemosyne.

# Las ciencias de Atenea y las artes de Hermes

## Entrevista a José Emilio Burucúa

a cargo de Ada Naval, Bernardo Prieto



Federico Zuccari, *Hermáthena*, fresco, 1566, Caprarola, Palacio Farnese.

José Emilio Burucúa se formó y enseñó en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Fue profesor invitado en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, el Collège de France, el Institut d'Études Avancées de Nantes, el Kunsthistorisches Institut de Florencia y el Wissenschaftskolleg de Berlín. Su labor como investigador, curador y traductor ha sido fundamental para los estudios sobre Warburg en América Latina. Entre sus obras más relevantes dedicadas a Warburg se encuentran *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg* (Buenos Aires 1992) e *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (Buenos Aires 2003). Asimismo, destacan volúmenes de impronta warburgiana como *La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana* (Buenos Aires 2007) y, en colaboración con Nicolás Kwiatkowski, *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios* (Buenos Aires 2014). Más recientemente, fue curador de la exposición “Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg” (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 12 abril – 9 junio 2019). La siguiente entrevista busca adentrarse en su vasta obra intelectual para comprender el papel central que ocupa en la historia cultural latinoamericana.

**Ada Naval, Bernardo Prieto** | Nos gustaría comenzar por el principio: el comienzo de su relación con Aby Warburg que tuvo como enlace, punto intermedio ineludible, la figura de Héctor Ciocchini que, tal y como usted cuenta en la Introducción a *Historia, Arte, Cultura*, regresó en 1982 a la Argentina tras un largo periodo de investigación en el Archivo Warburg que marcaría un antes y un después para una nueva generación de estudiantes y que impulsó de manera definitiva la recepción del pensamiento de Aby Warburg en el ámbito argentino. ¿Nos podría hablar más de ese encuentro y trabajo común con Héctor Ciocchini mientras se iba adentrando en el mundo Warburg?

**José Emilio Burucúa** | Sí, claro, es siempre para mí una fuente de plenitud el referirme a la figura de Héctor Ciocchini, un maestro como pocos, hombre cultísimo y gran espíritu cuando hubo de enfrentar los dolores provocados en su vida por la dictadura militar de los años 1976-1983. Lo conocí en la primavera (austral) de 1982, en el jardín de los Williams-Gálvez, cuando Pablo Williams organizó allí una suerte de tertulia de emigrados que ya podíamos volver a nuestro país, tras la derrota del poder militar en la guerra de Malvinas. Esperábamos que las elecciones previstas para octubre del año siguiente abrieran un horizonte nuevo en la cultura y el destino del pueblo argentino. Todos sabíamos quién había sido Ciocchini, como poeta y como *scholar*, cuando dirigió el Instituto de Humanidades en la Universidad Nacional del Sur durante los años '60 y contribuyó allí al diseño intelectual de los "Cuadernos del Sur", según el modelo del "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes". Todos estábamos al tanto de la tragedia que había vivido en 1976, cuando un grupo comando de la dictadura secuestró, mantuvo desaparecida y por fin asesinó a su hija María Clara, de 16 años, por el hecho de haber organizado un reclamo público frente al aumento en el precio estudiantil de los viajes urbanos. Asediado y amenazado, Héctor logró viajar a Londres, ser muy bien acogido allí por Rafael Nadal, Christopher Ligotta, Dame Frances Yates, Kathleen Raine, J.B. Trapp e investigar sobre sus temas de entonces – la emblemática, la teúrgia, las relaciones entre la magia y la ciencia, la poesía de Góngora, la tradición renacentista en la literatura francesa del siglo XX (Saint-Exupéry, René Char) – en la biblioteca del Instituto Warburg. No hubo confirmación de la muerte de María Clara hasta 1984, cuando el juicio contra los jefes militares del llamado "Proceso de Reorganización Nacional" reveló las circunstancias de la muerte de miles de desaparecidos de 1976 a 1983, María Clara entre ellos. Héctor prestó testimonio en aquel juicio con un temple ejemplar y escribía paralelamente los poemas conmovedores del libro *Ofrenda*, dedicado a su hija e ilustrado con un grabado de Jean Goujon para la edición francesa de 1546 de la *Hypnerotomachia Poliphili*: la danza en círculo, protagonizada por jóvenes y doncellas que tienen doble cara, una feliz y otra dolorida. La necesidad y la imposibilidad de un *Nachleben* son el bajo continuo permanente de los poemas de *Ofrenda*, en versos como los de *A una presencia ausente*:

Cuando el que viene desde lejos,  
cuando el que vive deja de hablar,  
se vuelve a su silencio;  
miramos las sillas vacías, los lugares

en que posaba su presencia  
en la reflexión o el estudio  
como un día que tuviera un bello color.  
El tacto de sus manos  
en las tazas, el té y los enseres; el mantel, el pan que lucía en la mañana  
como un fuego recóndito. Todo eso que no puede ser recuerdo.

¿Cómo no pensar y sentir, en aquel contexto, el reclamo poderoso de una vuelta a la vida, aplicada para mejor en un poema y en la imagen de lo recordado, que no podía aún ser siquiera recuerdo de la bella adolescente asesinada? María Clara, la Ninfa, revoloteaba a nuestro alrededor, con más intensidad y más lejanía cada tarde que pasábamos en el jardín de Williams y esperábamos que el saber antiguo, la frecuentación de las muchachas y la Afrodita del *Trono Ludovisi* o de la *Ariadna dormida*, la lectura de los pasajes del mito de Pigmalión en Ovidio, del final del *Cuento de invierno* en el que la estatua de Hermione parece recobrar la vida, fuesen mecanismos que nos permitieran percibir la figura y la cara, desconocidas para la mayoría de nosotros, de la jovencita bella quien hubo de ser María Clara, cuyo cuerpo arrojaron sus verdugos, probablemente, al Río de la Plata.

Ocurrió que, en el interín habíamos bautizado Hermáthena a nuestro grupo, por cuanto era un conjunto de mujeres y varones, de jóvenes y personas maduras, de cultores de las ciencias de Atenea y de las artes de Hermes, inventor de la lira para su hermano Apolo. Y, al fin de nuestras reuniones, pasaba de mano en mano la foto del fresco *Hermáthena*, pintado por Federico Zuccari en la pequeña cúpula del Gabinete del bibliotecario Fulvio Orsini en la Villa Farnese en Caprarola (1566).

**AN, BP |** Al mismo tiempo, Ud. tradujo por primera vez dos ensayos de Aby Warburg al español, ¿reconoció un impacto de la obra de Warburg de manera personal en ese inicio en el laberinto de su pensamiento?

**JEB |** ¡Vaya si no! Entre 1979 y 1980, frecuenté la biblioteca del Kunsthistorisches Institut de Florencia, pues vivía un doradísimo exilio en esa ciudad que Isaak Babel consideró la más bella del mundo. Allí leí la versión italiana completa de un primer *corpus* de Warburg, *La Rinascita del Paganesimo Antico*, editado en 1966 por Gertrud Bing en La Nuova Italia. Gracias a quien fue otro de mis maestros, el doctor Angel Castellan, profesor de Historia Moderna en la Universidad de Buenos Aires, había leído yo, hacia 1968, el ensayo sobre la profecía en imágenes en tiempos de Lutero, extraído y fotocopiado de aquella misma edición italiana. La progresión y el balanceo entre textos e imágenes de todo tipo y diferentes alcurnias habían resultado una experiencia de lectura difícil, pero fascinante. En 1980, interesado como estaba en los saberes astronómicos de los siglos XV a XVII para dar sustento conceptual a mi tesis de doctorado sobre las ideas de Galileo acerca de las artes figurativas, ingresé a *La Rinascita* a través del breve y colosal ensayo sobre los frescos de Schifanoia. Pero no pude detener la lectura de todo el libro que completé y fiché a lo largo de una semana. Sin embargo, he de decir que una comprensión cabal de cuanto podríamos denominar conceptos clave de una

teoría de Warburg sobre el arte y la transmisión cultural sólo la tuve a partir del magisterio informal de Ciocchini de 1982 en adelante.

Mi primer contacto serio y, hasta cierto punto sistemático, con el texto alemán del opus warburgiano fue un ejercicio del grupo Hermáthena sobre el largo ensayo acerca de la Ninfa, cuya escritura es bastante límpida, con muy poco del juego de cajas chinas de oraciones relativas y subordinadas que desplegó Warburg a partir del ensayo sobre *Durero y la Antigüedad italiana* de 1905 (si bien el factor laberíntico ya se encontraba en sus Cuatro Tesis de 1891, bastante misteriosas). Adviértase que, en la primera tesis, despunta la noción de una “suma de formas dinamizantes” (*dynamisierende Zusatzformen*) que se desenvuelve en la “imagen dinámica de una escena” (*dynamische Zustandsbild*). Esta idea confusa y quizá redundante se convertiría, a partir del ensayo sobre Durero, en el concepto preciso de la Pathosformel, “fórmula de pathos”, aún en la complejidad de semejante *coincidentia oppositorum*.

**AN, BP |** ¿Qué recepción tuvo esta traducción en aquel momento? Traducir a Warburg es, además, un reto intenso. Recuerdo la primera vez que estuve en el Archivo Warburg y Claudia Wedepohl, muy amablemente, me comentó la gran dificultad que suponía, no sólo leer la grafía de Aby Warburg sino comprender su alemán sin ser hablante nativo. Creo, no obstante, que se debe hacer frente a esa exigencia, aunque se trata, como le decía, de un verdadero reto. ¿Qué dificultades en el orden filológico, desde la prosodia a la morfología de Warburg, ve más interesante en su traducción al español? ¿Existen conceptos que en este proceso se iluminan o aumentan su dificultad?

**JEB |** La selección de sólo dos ensayos, el referido al *Arte del retrato y la burguesía florentina* (1902) y el breve pero fundamental escrito acerca de la interpretación de los frescos de *Schifanoia* (1912) en una clave astrológica precisa y expandida más allá del Zodíaco, tuvo un propósito casi publicitario de la obra de Warburg, pues conectó sus trabajos, por un lado, con la sociología del arte y, por el otro, con la iconología de la dupla Panofsky-Gombrich, dos líneas de investigación principales en la historiografía de las artes practicada en los '80 en mi país. Pienso que, gracias a tales aproximaciones, investigadores jóvenes, doctorandos y alumnos avanzados de la carrera de Historia de las Artes en la Universidad de Buenos Aires se entusiasmaron con el librito *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, publicado en 1992 por el Centro Editor de América Latina, una de las editoriales pioneras y más atentas a la difusión popular de las corrientes contemporáneas del pensamiento europeo en la Argentina de aquellos años de reconstrucción cultural del país, tras la época de plomo de la dictadura.

El grupo warburgiano, formado alrededor de Ciocchini y partícipe principal de la publicación de aquel primer acercamiento argentino a la obra inmensa del Instituto Warburg, tuvo entonces muy claro que se necesitaba ahondar en el examen lingüístico y filosófico de tres palabras-conceptos: *Nachleben*, *Pathosformel* y *Denkraum*. Sobre todo, porque todas ellas admitían dos o más traducciones posibles al español y así caímos en la cuenta de que cada elección implicaba un corte diferente del campo semántico de cada palabra e introducía un

matiz diferente en las buscas historiográficas. *Nachleben* podía ser “vuelta a la vida”, “supervivencia” e inclusive “renacimiento”; la primera y la tercera versión implicaban un tiempo intermedio, de extinción o de latencia entre la civilización pagana antigua y la época histórica de la rinascita o la Renaissance en Europa, mientras que “supervivencia” imponía una continuidad cultural cuyos itinerarios y modos de ocurrir debían ser descubiertos y descriptos, siguiendo el ejemplo de Erwin Panofsky en *Renaissance and Renascences in Western Art*, ciclo de conferencias compuesto en 1952.

*Pathosformel* daba lugar a “fórmula de pathos”, que tenía la misma amplitud que el concepto polisémico del griego *pathos*, o bien a “fórmula patética”, de un alcance más restringido al campo de la expresión de las caras y los gestos humanos.

En cuanto a *Denkraum*, existían también variantes que parecían demasiado próximas como para pensar en complejidades semánticas, pero pronto nos dimos cuenta de que “espacio del pensar” competía con “distancia del pensar”, “situación del pensamiento” y admitía, por último, un deslizamiento hacia el perspectivismo. En tal sentido, a la última pregunta de este punto, me animaría a responder que una traducción vigilante de las tres palabras-clave de Warburg revela la densidad y el carácter embrionario de las posibilidades, desconocidas en última instancia, de una deriva significativa. Claro que también sería posible explicar el contenido de los tres vocablos alemanes y dejarlos tal cual, sin traducirlos, en un texto vertido al español. Pero esa no sería una solución, sino una muestra, a lo sumo, de pedantería y una forma de dejar a Juan Pueblo por fuera de la “ciencia sin nombre”, tan compleja desde su arranque.

Fenómeno de *serendipity* pura. Mientras otorgo estas respuestas, los alegatos de un político local han incluido el verbo “pervivir” (extraordinario fenómeno de riqueza lingüística en un político de nuestro tiempo) y he comenzado el proceso de experimentar con él a la hora de traducir el *Nachleben*. No obstante, falta mucho para adoptarlo, aunque me empuja a ello la circunstancia de que, de todas las lenguas latinas, el vocablo sólo existe en castellano.

**AN, BP |** Siguiendo con la cuestión de la traducción, ¿qué rol le atribuye a la traducción – no solo lingüística sino cultural y temporal – en la práctica del historiador del arte? ¿Se puede traducir una imagen?

**JEB |** Procuraré dar un ejemplo del problema de la traducción temporal. *Rinascimento*, *rinascere* son palabras italianas corrientes en el Bajo Medioevo (Dante, Petrarca). A partir de 1550, Giorgio Vasari acuñó el término *rinascita*, para referirse al proceso de renovación artística y cultural que él y sus contemporáneos habían llevado a su culminación. Las tres palabras derivan del verbo latino *renascor*, *renasceris*, *renasci*, *renatus sum*, usado por Cicerón y por Horacio, pero básico en el mundo intelectual de san Agustín, en cuyo Discurso 189 se lee que “[Verbum] natus est, ut renasceremur. [Nemo dubitet renasci], Christus natus est”. Parece probable que, en este pasaje, el Hiponate haya tenido in mente la respuesta que Jesús dio

a Nicodemo a propósito de la Resurrección: γεννηθῆ ἄνωθεν, “el que no nazca de nuevo [¿o de lo alto?] no puede ver el Reino de Dios” (*Juan*, 3:3).

Interesa ampliar nuestra indagación hacia el campo filológico alemán. ¿Cómo tradujo Lutero el versículo de *Juan*, 3:3? Pues lo hizo con la expresión que señalo entre corchetes: “Es sei denn, daß jemand [von neuem geboren werde] so kann er das Reich Gottes nicht sehen”. En la Biblia de Lutero, es frecuente el uso de la locución *wiedergeboren werden*, más los participios y los sustantivos derivados, por ejemplo, en la *Epístola a Tito*, 3:5: “durch das Bad der [Wiedergeburt] (παλιγγενεσίας) und Erneuerung des Heiligen Geistes”.

Interesa destacar que, en la obra clásica de Jacob Burckhardt, sólo después de haber desplegado dos caracteres juzgados fundamentales para una descripción histórica de la Europa de los siglos XIV al XVI – la construcción del estado como obra de arte y el descubrimiento del individualismo – la palabra-concepto de *Wiedergeburt de la Antigüedad* aparece asociada a la cultura del período en el comienzo del capítulo sobre el “nuevo surgimiento [o despertar] de la Antigüedad” (*Die Wiedererwekung des Altertums*). En rigor de verdad, hay sólo una segunda aparición del *Wiedergeburt* dos páginas más adelante, para señalar que el Renacimiento (*die Renaissance*) no consistió en una imitación ni recolección de fragmentos del pasado sino en el proceso del nuevo nacimiento, in toto, de un mundo significativo y complejo del pasado. Al preguntarnos si acaso la palabra *Nachleben* se encuentra en el texto de Burckhardt, la encontramos como un verbo una sola vez en todo al libro.

Cuando se describe el entusiasmo de Alfonso el Magnánimo frente a la Antigüedad, provocado por la impresión que su espíritu recibió de la vista de las imágenes y la lectura de los textos del pasado romano, durante su primer viaje a Italia a la conquista del reino de Nápoles, Burckhardt escribe: “die antike Welt [...] einen großen, überwältigenden Eindruck machte, welchem er nun nachleben mußte [el mundo antiguo [...] le causó una profunda y abrumadora impresión, que ahora debía revivir]”. Es decir que la experiencia italiana, anticuaria y literaria clásica, había obligado al rey a buscar la supervivencia de ese estado de ánimo. Con lo cual, podemos desembocar en el uso esporádico, pero poderoso, que Warburg hizo del sustantivo *das Nachleben* en sus textos impresos (por ejemplo, en el ya citado ensayo sobre los frescos de Schifanoia). Y, sin embargo, tal como dijo Carlo Ginzburg en su reveladora investigación sobre la palabra y el concepto de *Pathosformel* – publicado en 2013 en el volumen *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo* (Milano 2013) – *Nachleben* sigue siendo una noción esotérica. Por el contrario, ese análisis genético y filológico que Ginzburg hizo de la *Pathosformel* nos permitió definir y precisar mejor la categoría de la “fórmula de pathos”. No creo que yo pueda lograr, ni de lejos, algo parecido con *das Nachleben*.

**AN, BP |** Por otro lado, y volviendo a la pregunta sobre el posible impacto personal de la obra de Warburg... en sus textos *Enciclopedia B S* y *Excesos lectores*, se entrelaza la autobiografía con la historiografía. ¿Considera que todo gesto interpretativo es, en algún punto, autobiográfico? ¿Qué nos dice esto de la hermenéutica sobre Warburg?

**JEB |** Si tenemos en cuenta que, desde los orígenes de la sistematización de la hermenéutica en la Alemania de finales del siglo XVII, esa disciplina imponía la convergencia de tres *subtilitates*, *explicandi*, *intelligendi* y *applicandi*, a pesar de los esfuerzos que hizo el pensamiento del siglo XX (los teóricos de la recepción especialmente) por neutralizar la *subtilitas applicandi*, esta regresa siempre a la palestra. Me parece bueno aceptarla al mismo tiempo que nos referimos explícitamente a su presencia y la mantenemos a raya, con el fin de minimizar todo lo posible nuestras interferencias de observadores de lo real en las huellas del pasado. Por lo tanto, en la instancia de la sutileza de la aplicación, no puede sino tratarse de nuestras vidas y, entonces, asoma el impulso autobiográfico. No lo escamotemos, manifestémoslo *caute*, midámonos con él e incorpóremoslo a nuestro hacer para conocernos mejor y consolidar nuestro esfuerzo ético a la par que intelectual. Pues, precisamente, la vida y la historia académica de Warburg constituyen un ejemplo dramático de la imposibilidad de una hermenéutica desligada de la existencia social, política y espiritual del hermeneuta. Los historiadores no podemos escapar al vaivén de nuestro recorrido entre los monstruos y las esferas. De todas formas, a partir de 1914, el caso de Warburg fue radical respecto del entrecruzamiento de sus dilemas personales y sus proyectos intelectuales, a pesar de los esfuerzos que haría *a posteriori* Ernst Gombrich, quien sigue siendo para mí su mayor biógrafo, en el empeño de separar el drama de su locura de las ideas de Aby posteriores a 1924 o de los vericuetos tan complejos e irresueltos del programa *Mnemosyne*.

En tal sentido, entiendo que abordajes inesperados de la obra de Warburg despuntan en los últimos estudios de Bredekamp acerca de la presencia de la arqueología americana en las investigaciones de Aby, desde el impacto y la intensidad de sus jornadas en California, Colorado, Arizona y Nuevo México en 1896, luego durante un “período intermedio” de presunto apagamiento del interés por la etnología del Nuevo Mundo, hasta llegar a la conferencia sobre el ritual de la serpiente, pronunciada el 21 de abril de 1923 en Kreuzlingen, y finalmente proseguir a través de un nuevo despertar de su atención por las culturas originarias de América entre 1926 y el año de su muerte. En realidad, el bello libro de Bredekamp, *Aby Warburg, der Indianer: Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie* (Berlin 2019), aún no traducido al castellano, ha demostrado que nuestro hombre nunca dejó de mirar hacia la antigüedad americana, al punto de plantearse seriamente en los últimos años de su vida un regreso a los EE. UU, con el objeto de continuar la experiencia interrumpida de 1895-1896.

**AN, BP |** En esos mismos años (1980/1990), se vivió un momento intenso en la difusión del pensamiento de Aby Warburg. Fue un momento, quizás irrepetible, en la formación de una segunda constelación warburgiana... Se produjeron los primeros estudios que, por el carácter inacabado de la obra de Warburg, pasaron a convertirse, poco después, en una suerte de fuentes primarias para las siguientes generaciones... Su obra es también una de esas obras pioneras que nos acercaron el pensamiento de Warburg a través de un encomiable recorrido por sus herederos... Su libro *Historia, arte, cultura de Aby Warburg a Carlo Ginzburg* constituyó una piedra de toque para comprender el pensamiento de Warburg... ¿cómo surgió este ambicioso proyecto? ¿cómo recuerda el proceso de elaboración? ¿qué significó para su



comprensión del pensamiento warburgiano y qué impacto posterior tuvo en su obra (especialmente marcada, quizás, por el concepto de *Pathosformel*)?

**JEB |** Pienso en, por ejemplo, Philippe-Alain Michaud y los alemanes Horst Bredekamp, Hans Belting y Uwe Fleckner. Los cuatro *scholars* tienen un conocimiento sólido de los manuscritos de Warburg, conservados en el Instituto, y han integrado con éxito al gran *corpus* de los años veinte y treinta esas fuentes de desciframiento complicado en cuanto a la escritura, amén de fragmentarias e incompletas debido a la forma de trabajar de nuestro personaje. Mientras que, en Michaud y Fleckner, me atrevería a decir prevalece el punto de vista histórico, creo que, en Bredekamp y Belting, es clara la preferencia por la morfología más allá de la historia. No olvidemos que la obra más importante de Belting tal vez sea la colección de ensayos, editada como una *Antropología del arte*. Señalé anteriormente la centralidad que, según el retrato de un Warburg indígena presentado por Bredekamp en 2019, tuvo la etnología en el pensamiento y la investigación empírica de Aby.

Y Fleckner, en sus bellos textos editados entre 2019 y 2020, traducidos al español en conjunto por Felisa Santos y publicados en Argentina en un solo volumen, *En lucha por el espacio del pensamiento. Aby Warburg y el poder de las imágenes* (Buenos Aires 2020), introdujo el registro de estereotipos presentes ya en las fotografías del viaje de 1896 a partir de un análisis estructural de esos materiales. Claro que Warburg no había alcanzado a descubrir los estereotipos vivos ni a formular una conciencia real de ellos, que le permitiese escribir sobre la experiencia del Otro en la época de su viaje. Sólo habría logrado dar ese paso a partir de la confrontación de lo vivido en el Oeste norteamericano con su experiencia psicopática en Kreuzlingen. Fleckner enmarcó todo ese proceso de treinta años en la busca de una lucha antropológica y, en última instancia, histórica por la creación y dilatación de los espacios del pensar. El fenómeno constante y siempre transfigurado de semejante esfuerzo no podía sino asumir la dificultad persistente y desprendida del hecho de que el combate se realizaba en el campo del arte, donde somos siempre arrebatados por el *Denkraum* y por el ser, al menos momentáneamente en medio de nuestro empeño racional y científico. Me pareció entonces que Lévi-Strauss se hermanaba con Warburg (aún no pude encontrar pruebas materiales de un acercamiento del antropólogo francés a nuestro historiador alemán del arte) y lo hacía en la experiencia binaria del arrebato y del regreso a alguna forma de la racionalidad que nos impone la experiencia estética. Imagen, cuento, mito, obra musical nos separan del tiempo cotidiano para colocarnos en un tiempo que quisiéramos no tuviese fin. Y, cuando llegamos al instante terminal, cobramos conciencia de que aún el deleite estético de la imagen, del relato y de la música, que pretendíamos infinito para solaz de nuestros sentimientos de fraternidad humana, es precario y debe disolverse. Claro que si la imagen, el cuento o la música nos han modificado para bien ha sido porque la lección fue estupenda. Cobramos conciencia de que nuestra empresa común es la de enfrentar y aceptar, con humildad y fascinación, que somos criaturas tironeadas por el dilema irresoluble de Hamlet. A propósito de esa posición binaria fundamental, Claude Lévi-Strauss escribió, en *El hombre desnudo*, “una de las más bellas páginas de la literatura francesa del siglo XX” (véanse Jean-Jacques Nattiez, *Mito, ópera y*

vanguardias. *La música en la obra de Claude Lévi-Strauss*, Buenos Aires 2013), totalmente comparable al pathos de las últimas frases de la conferencia de Kreuzlingen:

Al ser humano no le es dado escoger entre el ser y el no ser. Un esfuerzo mental consustancial con su historia, que sólo cesará con su desaparición de la escena del universo, le impone asumir las dos evidencias contradictorias que dinamizan su pensamiento y, para neutralizar esta oposición, engendra una serie ilimitada de distinciones binarias que sólo logran, a escala cada vez más reducida, reproducir y perpetuar esta antinomia primera sin lograr resolverla jamás: realidad del ser [...], pero, a la vez, realidad del no ser, cuya intuición lo acompaña de forma indisoluble. Incumbe al hombre vivir y luchar, pensar y creer, mantener sobre todo el coraje sin olvidar jamás la certeza adversa de que no se encontraba presente en otro momento sobre la Tierra, de que no lo estará siempre y de que, con su desaparición ineluctable de la superficie de un planeta también destinado a la muerte, sus labores, penas, alegrías, esperanzas y obras desaparecerán como si nunca hubieran existido.

A decir verdad, acerca de este acercamiento entre Warburg y Lévi-Strauss, aunque creí que me pertenecía, no es así. Nunca descubrí la pólvora. Un joven lingüista argentino, Cristian Palacios, escribió ya en 2018 un artículo esclarecedor sobre la confluencia (involuntaria quizás) de ambos pensadores: *Transformaciones y supervivencias. Notas sobre el problema de la transposición intersemiótica*. Pero Fleckner encontró que Warburg había regresado al horizonte de la *Aufklärung* tras recibir, en julio de 1924, la noticia de la muerte de Franz Boll, autor de *Sphera*, un libro de 1903 fundamental para la historia de la astronomía y la astrología en la Antigüedad. Nuestro Aby planeó entonces un homenaje a su admirado erudito, en abril de 1925 en el Instituto, y preparó una conferencia donde volvió por sus fueros la historia del Denkraum abierto por el espíritu científico. Acoto que la edición de esa conferencia, por parte de Davide Stimilli y Claudia Wedepohl y traducida por Joaquín Chamorro Mielke, *Per monstra ad sphaeram. Terror y armonía de las esferas*, (México/Madrid 2022) es simplemente una obra excepcional de edición y comentarios. Por su parte, Fleckner reforzó la idea de un regreso de Warburg a la confianza en la Ilustración, en el estupendo capítulo de su libro de 2020, consagrado al último proyecto educativo de Aby: el *Kosmologikon* del Planetario de Hamburgo en 1929. Con un pie en el estribo, me permito aconsejar otro regreso de nuestra parte, meditado y destilado a través de las fogatas posmodernas de los últimos treinta años, hacia la biografía monumental escrita por Ernst Gombrich en 1970.

**AN, BP |** La tardía circulación de los ensayos de Warburg contrasta con la circulación más temprana y profusa de sus continuadores (especialmente Erwin Panofsky o Ernst Gombrich). ¿Recuerdas, de alguna forma concreta, esa irrupción del pensamiento warburguiano gracias a los trabajos de Ciocchini? A su vez, es interesante el preciso recorrido que realiza en su libro a través de distintos herederos de Warburg... El libro es también ambicioso en su Apéndice con, por ejemplo, el maravilloso ensayo de juventud de Ciocchini sobre las sirenas, con el final analizando a Odiseo; las cartas de René Char o la carta que Cassirer envía a Warburg en 1926. Estos textos conforman un Apéndice absolutamente heterogéneo... ¿De qué forma seleccionó este Apéndice que acompaña, de manera matérica, el viaje de Warburg a Ginzburg?

**JEB | Confiteor.** Me aproveché del apéndice para lograr tres o cuatro cosas. La primera, traducir y poner al alcance del lector dos fragmentos de ensayos de Warburg, publicados ya en los *Gesammelte Schriften* de 1932. Me pareció que se trata de dos pasajes en los que se advierte la combinación de la complejidad y polimorfismo de sus investigaciones, así como su compromiso con las Luces. La segunda, agregar dos alusiones a los dos proyectos mayores en la vida intelectual de Warburg: 1) el proyecto *Mnemosyne*, sumariamente descrito por Aby, y 2) la biblioteca que fue y es base del Instituto, presentada en una carta de agradecimiento del filósofo Ernst Cassirer (nada menos) al propio sabio. La tercera, manifestar la conciencia del legado inmenso y variopinto de uno de mis maestros, el agradecimiento y la admiración que siento por Ciocchini. Sentí la necesidad de ensanchar la perspectiva de su figura, dar lugar a un pequeño trabajo en los principios de su carrera y descubrir el vínculo de amistad profunda que lo unió a René Char. La última cuestión se refiere a otra deuda enorme que siento hacia mi profesor en la Università degli Studi di Firenze, Carlo Del Bravo; a pesar de sus resistencias a una clasificación que pudiera encerrar y encapsular el propósito de sus investigaciones, tan personales y al mismo tiempo tan bien enraizadas en las fuentes artísticas y literarias. A pesar de ello, insisto, desde que lo conocí en 1979 y asistí a sus clases, tanto sobre los temas especiales desarrollados en la cátedra, cuanto a las sesiones deslumbrantes de “Atribuciones”, pensé que, para mi gobierno, debía vincular sus trabajos con alguna de las corrientes principales de la historiografía del arte. Y así ocurrió que la única asociación posible que me pareció pertinente, debido a la densidad de sus redes de textos e imágenes, de comitentes, poetas y pintores, de parentescos filosóficos entre los artistas modernos y los pensadores de la Antigüedad o los teólogos de la tradición cristiana, era la que lo ligaba a otros análisis y descripciones densas como las practicadas por Warburg y sus enormes epígonos, desde Panofsky y Gombrich hasta Paolo Rossi y Carlo Ginzburg. De todos modos, también me pareció que el *Breve comentario sobre la cúpula de la Sixtina*, escrito por Del Bravo debía ser accesible al público hispanohablante.

**AN, BP |** En su trabajo sobre Warburg, Panofsky y Ginzburg, en varios momentos ha deslizado críticas al científicismo visual. ¿Qué lugar tienen entonces para usted las capas de interpretación o incluso el error en su propio método de trabajo?

**JEB |** Si bien es muy cierto que el científicismo visual se me aparece como un campo limitado e insuficiente a la hora de pretender un fundamento inatacable o indestructible para los estudios sobre las artes figurativas, también es cierto que un conocimiento histórico de bases racionales, empíricas y, al mismo tiempo, atentas al horizonte emocional de los seres humanos no puede sino proponerse un objetivo, muy difícil de conseguir por cierto: el ir más allá de lo visual, pero sin desprenderse de tal experiencia de la sensibilidad humana, aún en el caso de que los significados, deducidos de la praxis de la investigación semiótica e histórica, puedan poner en duda la validez no sólo cognitiva sino ontológica, ética y axiológica del ejercicio de la visión. Desde el punto de vista de los estratos de la interpretación, es posible que debamos ejercer sobre cada uno de ellos el control de los demás, del psicológico sobre el visual primario, del histórico sobre el psicológico y viceversa, del lingüístico y semiótico sobre los an-

teriores y, también, viceversa. Ante la demostración del error, por general que este sea, hay que buscar el estrato donde se ha manifestado con mayor fuerza, explorar si la conexión con otros estratos perdura, se atenúa o bien desaparece. Se necesita entonces replantear toda la interpretación y repetir las operaciones a partir del o de los estratos libres o bien más alejados del error. Tengo ejemplos personales de ocurrencias como esas, sobre todo en el campo de las atribuciones de pinturas y dibujos, en las que la interpretación histórica y contextual me alejó de la atribución correcta y me llevó asimismo a una sobreinterpretación ridícula de los significados. El color rojo de la cabellera del *Muchacho que sostiene un dibujo infantil*, cuadro asignado a Giovanni Francesco Caroto, hoy en el Museo di Castelveccchio en Verona, me indujo a pensar que aquel detalle podía tener algún vínculo con el hecho frecuente de que, en la poesía satírica del siglo XVI, se tuviera ese color del pelo como característico de los demonios. Me había olvidado de que el pintor había nacido como Giovanni Francesco Baschi y había modificado su apellido paterno por el nombre Caroto en el registro censal de Verona. De lo cual resulta más sencillo proponer que su nuevo apellido aludía al color de su cabello y que el retrato del niño dibujante no era más que un autorretrato desplazado en el tiempo. El cuadro lo mostraba en su época de aprendiz del arte, orgulloso al exhibir el esquema, algo grotesco y torpe, de un ser humano dibujado.

**AN, BP |** En 2005 se publica en Akal, la traducción española de *El Renacimiento del Paganismo*, ¿cambió de alguna forma la recepción de Warburg?

**JEB |** La salida de la edición de Akal fue un hecho que los pocos warburguianos que “en la Argentina han sido” festejamos todavía, aunque hayan pasado veinte años. La traducción, las referencias editoriales al original, los paratextos de Kurt Forster y Felipe Pereda, las imágenes intercaladas según corresponde, han hecho de ese libro una suerte de vademécum permanente para quienes estudiamos la obra de Warburg y pretendemos aplicar sus ideas y métodos a nuestros propios trabajos sobre la historia y la antropología del arte de las épocas más variadas, o bien discurrir acerca de la que podríamos llamar la teoría del conocimiento explícita e implícita en ese corpus. La edición del *Atlas Mnemosyne* y de los textos tardíos de nuestro Hamburgués (1925-1929) por parte de Akal en 2010 significó la disponibilidad de otros hitos fundamentales en el camino del conocimiento de la obra, el pensamiento y el método de Aby Warburg en el mundo de habla hispánica.

**AN, BP |** Siguiendo con la edición del *Atlas Mnemosyne* en 2010... ¿marcó un nuevo momento la publicación del Atlas? Argentina es, según creo, uno de los pocos países hispanohablantes que, de forma pionera, tenía ya lo que podemos denominar como un “grupo warburguiano”... En este sentido, me interesa ahondar en la formación de ese grupúsculo en la Argentina desde los años '90... ¿Existe para usted una tradición o mejor dicho una escuela warburgiana (o varias) en Latinoamérica? ¿Cuáles serían, precisamente, sus avances teóricos más significativos?

**JEB |** Quisiera recalcar el sentido de reivindicación civilizatoria que animó al grupo Hermáthena, cuando los argentinos salíamos a tientas del túnel oscuro de la dictadura militar y de

la derrota en la Guerra de las Malvinas. Traer a Warburg al centro de nuestra escena, aunque fuese algo pequeño y limitado al protagonismo de unos pocos filólogos e historiadores del arte, en aquel momento en el que la angustia y la muerte de tantos jóvenes nos había trasladado a una cima de la historia argentina, la operación de *filia* y estudio introdujo un momento de gran esperanza entre nosotros. La tragedia personal de Ciocchini y su valentía al seguir su vida de gran *scholar*, de iluminación ética de una juventud desorientada por el dolor y la desaparición de tantos de sus iguales, era para los incipientes warburguanos una suerte de espejo en el cual descubrir nuestras heridas, nuestras responsabilidades y asumir lo que una justicia colectiva exigía de nosotros. Digamos que tal espejo nos enviaba también la imagen de Aby Warburg, acosado por los desgarramientos personales y sociales, producto de la Gran Guerra, capaz de sobreponerse a sus demonios íntimos y concebir el camino arduo de la regeneración por medio del saber histórico y la indagación del arte, a partir de su exterioridad aparente y de su intimidad polarizada como epítome de la condición humana.

Respondiendo a su segunda pregunta: definitivamente sí, existen varias líneas warburguanas en la *scholarship* latinoamericana. Me atrevería a decir que, si consideramos que la iconología de Panofsky fue una derivación de las enseñanzas que trajo consigo la organización de la Biblioteca Warburg, desde los años '60 ha existido en Latinoamérica una muy robusta escuela iconológica a la cual podríamos considerar presente, si bien algo fantasmal y parcial en verdad, de la teoría warburguana del arte y la cultura. El punto de partida fue un artículo del peruano Francisco Statsny, publicado en 1965 en la revista "Letras" de la Universidad de San Marcos. Su título da idea del punto de inflexión que produjo ese texto en la historiografía latinoamericana del arte: "Estilo y motivos en el estudio iconográfico. Ensayo en la metodología de la historia del arte". No es casual que el "Journal" del Warburg y del Courtauld publicara, en 1983, un trabajo iconológico de Statsny, *La Universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia. Una invención iconográfica en la Universidad del Cuzco*. No abrigo dudas de que el producto latinoamericano más alto y elaborado de la iconología que cultivaron el tándem Panofsky-Gombrich y sus discípulos fue el libro incomparable de la boliviana Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (La Paz 1980). Pocos textos han tenido una recepción tan vasta en la historiografía artística de nuestro subcontinente. Gisbert presentó allí pruebas contundentes del mestizaje cultural alcanzado en el arte de los Andes a partir del año 1600, una mezcla que se traducía tanto en el plano de la recreación iconográfica cuanto en la adopción de técnicas prehispánicas y en el reconocimiento de la excelencia estética que podían alcanzar los artistas indígenas. Los esfuerzos principales de Gisbert se dirigieron al primer punto de la inventiva en torno a temas cristianos, a alegorías y símbolos vinculados con la monarquía incaica y a las representaciones de los hechos de la conquista de América, pintadas por y para los indios sometidos. La Virgen del Cerro, un lienzo del siglo XVII que hoy se encuentra en la Casa de la Moneda en Potosí, es un caso extraordinario de asimilación entre la Virgen cristiana y la Pachamama, pues la cabeza y las manos de María aparecen desprendiéndose de la silueta y de la masa del Cerro argentífero de Potosí. Por otra parte, Gisbert registró *Adoraciones de los Reyes* de la pintura andina en las que el Inca fue incorporado a

la Epifanía en veste de cuarto rey mago; este recurso daba solución al gran rebus de cómo la humanidad americana había estado presente *in spiritu* en el momento de la manifestación de Jesús ante el mundo entero, dado que Europa, Asia y África, las partes del Viejo Mundo, habían concurrido a Belén en las personas de Gaspar, Melchor y Baltasar y así los había retratado la tradición plástica europea. También en la pintura del siglo XVIII y de los primeros tiempos de la Independencia, Teresa descubrió grandes alegorías en las que la dinastía incaica se unía a la Casa de España y se fundía con ella para gobernar el Imperio colonial, al mismo tiempo que reveló de qué modo, mediante el reemplazo del monarca de Castilla por la figura de Bolívar, tales cuadros políticos se adaptaron a las exigencias de legitimación de los nuevos estados americanos a partir de la Independencia. Gisbert no abandonó nunca más la búsqueda de innovaciones iconográficas que hubieran protagonizado los artistas sudamericanos en los sistemas cristianos y políticos de la representación, propios del arte de Occidente. Eso hizo en su bello libro acerca de las figuraciones andinas del Paraíso como la floresta donde habitan los pájaros parlantes, que pueblan los fondos de la pintura cuzqueña a partir del siglo XVII (*El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz 1999). Eso mismo hizo al ocuparse de los infiernos y las postrimerías pintadas en el Alto Perú y descubrir en semejantes cuadros una descripción visual inédita de los pecados indígenas, que coloca el problema de la idolatría en el centro de toda la experiencia religiosa del cristianismo andino (*El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino*, La Paz 2010).

Recordemos que uno de los casos más intrigantes de la iconografía colonial de Hispanoamérica es el de los llamados “arcángeles arcabuceros”. El tópos, muy presente en la pintura cuzqueña y altoperuana entre finales del siglo XVII y mediados del XVIII, se desplegó en largas series de entre seis y diez criaturas celestes aladas, que visten trajes de etiqueta comunes en la Europa de Luis XIV, manipulan arcabuces, los apoyan sobre un hombro, apuntan con ellos hacia arriba del cuadro y les cargan la pólvora. Es común que esos escuadrones incluyan un abanderado y un tambor y que los designen nombres salidos de la tradición hebrea, inscriptos en la parte inferior de las telas, pero lo que define y separa a esos conjuntos de cuanto modelo europeo se haya indagado es definitivamente el arma de fuego que blanden los personajes. En procura de la solución del enigma, el historiador peruano Ramón Mujica Pinilla produjo un libro notable, *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (Lima/México 1992), que situó la iconografía de esos arcángeles en una dimensión nueva, rica de alusiones posibles y verificables a inmensas cuestiones de la filosofía del Renacimiento y del Barroco europeos, densa de significados teológicos y muy consciente de las persistencias religiosas del mundo andino anterior a la conquista en los siglos XVII y XVIII. Uno de los puntos que más ha llamado la atención de los investigadores ha sido el de los nombres de los ángeles. Los que figuran escritos en las series alto peruanas no sólo dan por sentada la canonicidad de los siete arcángeles de Palermo, lo cual va más allá de los cuatro aceptados por la Escritura – Miguel, Rafael, Gabriel, Uriel – sino que exceden ese mismo número de siete y agregan denominaciones completamente heterodoxas. Mujica Pinilla ha expuesto, en primer lugar, los vínculos que

unieron al beato Amadeo, místico franciscano de fines del siglo XV quien, en su *Apocalipsis Nova*, propiciaba el culto de dulía a los siete de Palermo, con la expectativa de la llegada de un papa angélico y la misión posterior de la Compañía de Jesús. Ramón descubrió un texto, escrito por el jesuita Andrés Serrano y publicado en México en 1699, acerca de la validez y necesidad de la devoción que debería prestarse a aquellos “siete Príncipes asistentes al Trono de Dios”. El libro provee visiones y argumentos sobre el culto angélico, que muy bien podrían haber sido moneda corriente en los círculos jesuitas de toda América y proporcionar el fundamento teológico principal para la creación de las series de *Arcabuceros*. A ello, Mujica Pinilla sumó el peso que la tradición neoplatónica tuvo en la astronomía mística y angélica elaborada por los intelectuales de la Compañía en el siglo XVII, un factor que daría cuenta del aumento del número de criaturas celestes y de sus nombres en los cuadros de que tratamos. Sin embargo, la clave de bóveda de todo el análisis iconológico de nuestro autor se ubicó en la aproximación identificatoria o la asimilación entre la creencia cristiana en los arcángeles y la creencia andina prehispánica en el poder de los seres alados que asistían a los guerreros en las batallas.

Entretanto, el argentino Roberto Casazza trabajaba en el Instituto sobre su tesis de maestría acerca del *tópos* de la *Voluntas* en la iconografía europea del Renacimiento. El trabajo fue presentado y aprobado en septiembre de 1995. Su título, *Iconología de la iconografía medieval y renacentista de la Voluntas*, nos sitúa de inmediato en la perspectiva que define la tesis: Casazza descubre y construye un repertorio de las alegorías e imágenes simbólicas con las que se representó la facultad de la *Voluntas*, desde los manuscritos del siglo XII hasta los tratados de Bocchi, Ripa y las ilustraciones en los libros editados de los trabajos filosóficos y eruditos de Jacob Boehme y Robert Fludd en el siglo XVII. A partir de una clasificación detallada del corpus, fundada en los atributos, los gestos de las figuras simbólicas y en las escenas donde ellas están representadas junto a las alegorías de otras facultades del espíritu, nuestro joven autor volvió a los conceptos de la *Voluntas* que elaboró la tradición de la ética, de la metafísica y de la poesía, desde Aristóteles y los poetas greco-latinos, más tarde san Agustín y los escolásticos, hasta los neoplatónicos del Renacimiento. Regresó a tales nociones para precisarlas y expandirlas según una taxonomía inédita, basada en el análisis iconográfico, que distingue cuatro aspectos bien diferenciados de la *Voluntas*: su identificación con la Providencia y la voluntad divina, su carácter de facultad del alma por la que ésta aspira a elevarse, su naturaleza de fuente de toda actividad espiritual y, finalmente, el ser ella el locus donde ocurre el proceso de las elecciones éticas. Es decir que el campo de las imágenes proveyó a Casazza de los instrumentos necesarios para ordenar, comprender y sistematizar la historia filosófica de una idea fundamental de la ciencia de la psique humana, la voluntad, hasta el advenimiento de la psicología experimental y del psicoanálisis en el filo del siglo XX. Sospecho que estamos en presencia de uno de los mejores ensayos de superación de lo iconográfico por lo iconológico. El sentido del itinerario que va de las imágenes hacia la filosofía y la psicología profunda en la obra de Casazza es el que Warburg y Panofsky postulaban.

Por fin, me animaría a decir que, en 2005, apareció en México una obra que ya podemos ubicar en uno de los núcleos principales de la producción directamente vinculada, sin intermediaciones de escuela, a la obra de Aby Warburg. No andaría muy errado el decir que, en el origen del interés de los historiadores de las ideas por las artes *memorandi* desde la Antigüedad hasta el período barroco, se encuentran las exploraciones que Warburg hizo de la cuestión psicológica de la memoria individual y colectiva, cuando buscó encontrar una base vital (biológica) al proceso de fijación y transmisión de las fórmulas patéticas que componen el repertorio fundamental de la experiencia sensible y artística de una civilización. Aby halló esa clave de bóveda en el concepto de “engrama” o huella energética que lo vivido deja en la memoria de un individuo o de una comunidad. Él mismo extrajo la noción de la obra del psicólogo Richard Semon, *Die Mneme* (Leipzig 1908). De tales indagaciones se derivó más tarde el proyecto *Mnemosyne* y, de las necesidades que éste impuso al desarrollo de la mayor cantidad de conocimientos posibles sobre la cultura y los saberes del Renacimiento, se desprendió, tras la Segunda Guerra Mundial, el programa historiográfico de Frances Yates y de Paolo Rossi sobre el cultivo de las artes de la memoria en la tradición clásica y en los comienzos del mundo moderno. Pues bien, en un libro de erudición rica, originalidad notable en las operaciones de entretejido de las fuentes y potencia imaginativa aplicada al hallazgo de correspondencias entre textos e imágenes, la historiadora mexicana Linda Báez Rubí ha desandado en buena medida ese camino. En primer lugar, Báez Rubí analizó los procesos de formación de dispositivos mnemotécnicos e ideas sobre las capacidades cognitivas y creadoras de la facultad mental de la memoria en la obra de Ramón Llull; examinó luego los mecanismos de transmisión de ese lullismo a la teoría y práctica de la retórica en el siglo XVI, sobre todo al texto *Rhetorica christiana*, publicado por el fraile mexicano Diego de Valadés en 1579 con el propósito de exponer los métodos de enseñanza de la doctrina cristiana a los catecúmenos de la Nueva España. Nuestra colega ha descubierto el papel central que tuvo en la conversión masiva de indígenas el trabajo de los misioneros con diagramas e imágenes, recursos visuales que apelaban singularmente a una activación de la memoria entre los destinatarios de la prédica. En este punto de su investigación, la doctora Báez Rubí incorporó a su bagaje la cuestión de los engramas que Warburg utilizó para explicar los medios de definición y comunicación de las formas significantes y emotivas en un horizonte civilizatorio a través del tiempo. En el caso de la *Rhetorica* de Valadés, los dichos engramas eran los núcleos o elementos iconográficos fundamentales, hechos de personajes, ademanes y posturas, derivados del gran corpus gráfico producido por los talleres flamencos de grabado y destinados a transmitir con fuerza y claridad la fe evangélica a las poblaciones aborígenes de México. Linda ha demostrado cómo los ciclos de pinturas murales en los conventos de agustinos y franciscanos en la Nueva España de los siglos XVI y XVII pueden entenderse a modo de artefactos monumentales de aquel *ars memorandi* cuya finalidad consistía en explicar e inculcar el dogma cristiano en la mente de millones de seres humanos incorporados al dominio económico, técnico e intelectual de los europeos tras la conquista de Mesoamérica. El éxito de la mnemotecnia en la Nueva España tal vez se haya asentado en el hecho de que las artes de la memoria, mucho más que los sistemas de escritura, fueran los instrumentos



de la transmisión cultural comunes a los pueblos americanos, desde las grandes planicies de América del Norte hasta los Andes Centrales, según lo que han demostrado recientemente los trabajos esclarecedores del antropólogo Carlo Severi, *El sendero y la voz, Una antropología de la memoria* (Buenos Aires 2010), traducción de la edición original en italiano, publicada en 2004.

**AN, BP |** El año 2019 señala un momento fundamental en el Warburg 'argentino' con la exposición que se realiza en el Museo Nacional de Bellas Artes. ¿Cómo germina esta idea? Nos interesa, además, la idea, novedosa, de una exposición que piensa con Warburg, a través de su pensamiento e intenta ilustrar, poner en imágenes, su pensamiento. A su vez, ¿qué supuso el congreso de 2019, realizado en el marco de la exposición, para los estudios warburguanos en la Argentina?

**JEB |** La idea de la exposición salió de la experiencia docente universitaria pues, en mi caso, siempre me las ingeníé para hacer que se incluyese un capítulo warburguiano en los programas semestrales de casi veinte años. He de decir que los estudiantes solían entusiasmarse con las herramientas conceptuales y metodológicas que les proporcionaba la teoría general de la cultura, deducible de los ensayos de Warburg y de su proyecto *Mnemosyne*, amén de la exposición en la primera mitad del libro escrito por Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente* (Madrid 2009, edición original París 2002). Existió siempre un pedido de los alumnos para realizar, según el modelo del Atlas, un panel sobre un tema concreto de la historia cultural (justamente, la que se desenvolvía en cada curso de la materia "Problemas de historia cultural", a mi cargo en la Universidad Nacional de San Martín). Tras varios años de realizar el experimento educativo sobre la base de la exploración en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, en el Museo Nacional de Arte Decorativo, en el antiguo Museo de Calcos para la enseñanza del dibujo, decantaron cinco grandes temas: *La ninfa*, por supuesto, *El héroe*, *La serpiente y la magia*, *El cielo estrellado* y *La distancia y la memoria*. Así nació, en 2017, el proyecto de una exposición sobre "La teoría artística de Aby Warburg. Ninfas, serpientes, constelaciones" (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 12 abril – 1 septiembre 2019). Roberto Casazza, a la sazón investigador principal de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y joven *scholar* del Instituto Warburg más de veinte años antes, concibió el proyecto de organizar, en paralelo a la muestra en el Museo de Bellas Artes, un congreso internacional sobre los estudios warburguanos en el mundo ("Simposio Internacional Warburg 2019", Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 8 – 13 abril 2019). Así fue cómo se reunió una pléyade de investigadores de las Américas, Europa e Israel en la ciudad de Buenos Aires, que atrajo también a muchos entusiastas locales y dio ocasión para un intercambio inédito de acercamientos a la obra de Warburg, de hallazgos sobre la irradiación de sus ideas, de debates alrededor de la vigencia poderosa de su figura intelectual y moral. Entre la exposición y el congreso, Buenos Aires fue por unos días la capital warburguiana del mundo.

**AN, BP |** En la línea de una exposición con Warburg, es decir, sirviéndose de su pensamiento, me gustaría preguntarle sobre su libro *La imagen y la risa* que, en cierto sentido, es también



Algunas imágenes de la exposición “La teoría artística de Aby Warburg. Ninfas, serpientes, constelaciones” (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 12 abril – 1 septiembre 2019, comisariada por José Emilio Burucúa.

una aplicación de método a través de la noción clave de *Pathosformel* en la que ya había ahondado en el libro *De Aby Warburg a Ginzburg*.

**JEB |** El libro es el resultado, incompleto me temo, de un intento de remitir una serie de imágenes cómicas, satíricas, burlescas al concepto de *Pathosformel* y examinar si el resultado es un cuadro coherente de fórmulas vinculadas al fenómeno de la risa. Encontré que no parece posible llegar a una sola *Pathosformel* que abarque la totalidad de los significantes de tal fenómeno, pero sí resulta viable y probablemente fértil desde el punto de vista de la historia toparse con tres formas de lo risible, al menos en el campo de la civilización euroatlántica moderna. De esas tres manifestaciones de la risa – la risa carnavalesca de la inversión, la risa satírica y crítica que incluye los ejercicios de ironía, la risa humorística que presenta una faz redentora, tal vez sublime – ensayé la derivación de dos *Pathosformeln* vinculadas a las dos primeras modalidades – la *Pathosformel* de la majestad invertida y la de la Anti-Ninfa – más una tercera asociada al humor que he llamado “de la convergencia imposible”.

**AN, BP |** Me interesa este concepto de la Anti-Ninfa... pero, ¿no cree que el concepto anti-Ninfa en realidad debería ser, según las exigencias del complejo personaje teórico en Warburg, algo más – quizás mucho más – que una representación femenina grotesca, es decir, antitética a la de la gracia?

**JEB |** Para contestar positivamente la pregunta, es decir, proponerme el ir más allá de la noción de Anti-Ninfa como una simple antítesis de la gracia casi consustancial de la *Pathosformel* de la Ninfa, debo recalcar, en primera instancia, que reconozco la necesidad y legitimidad de ampliar aquel concepto. Pero debo hacerlo evitando su inclusión o absorción en el fenómeno de la polaridad emocional y psicológicamente significativa de la *Pathosformel* de la Ninfa. La Anti-Ninfa no debería de articularse con esta fórmula sino ser ella misma la denominación de una *Pathosformel* diferente, no asociada a la experiencia de la vida joven, ágil, graciosa y también frenética de muchachas o efebos, sino a la *Erlebnis* contrapuesta de una vida amenazada por la torpeza o descomposición de los movimientos, por la aproxi-

mación de la vejez u otros aspectos de la decadencia física y moral, por el esfuerzo inútil a la hora de recuperar una gracia física y un entusiasmo del alma que desaparecen. Dada la supremacía femenina de la Ninfa en la primera revelación de una *Pathosformel* en tanto categoría estético-histórica, herramienta privilegiada de una historia del arte capaz de dar cuenta de las formas miméticas, simbólicas y morales (otra manera ésta de calificar las imágenes y representaciones inductoras de la acción), parece conveniente plantearse la busca de una femenina Anti-Ninfa al explorar la *Pathosformel* correspondiente a la vivencia fundamental de la caducidad en nuestra civilización.

**AN, BP |** No querríamos terminar sin mencionar la figura del elefante, importante en su obra. La figura del elefante, en su lectura, condensa ciencia, exotismo, política y espectáculo. ¿Qué otras imágenes animales considera importantes para pensar la cultura occidental moderna? ¿Y en este caso latinoamericano? ¿No puede nacer precisamente de Latinoamérica una forma de cultura de la imagen diferente?

**JEB |** Bello final, inesperado, este referido a los animales. Para el occidente moderno, aunque parezca arcaico y paradójico, no podemos hacer a un lado el caballo, pero tampoco los osos, que desempeñaron un papel central en el imaginario del Medioevo y ahora nos atraen y aterrizan en la América del Sur (el oso andino) o en la del Norte (el negro americano, el *grizzly*, el blanco polar). Por fin, aunque viva en el Asia, el tigre, el visto de lejos, en la jungla, en la nieve siberiana, en el circo y en sueños, convertido en metáfora ejemplar de la belleza y de su ferocidad por la poesía de Jorge Luis Borges.

En Latinoamérica, si la anaconda monstruosa no puede aparecer más que como una exteriorización del mal incomprensible del mundo, el perezoso y el mono carayá son nuestra imagen refleja. Pero, respecto de una forma de la cultura de la imagen que pudiera desarrollarse y evolucionar en estas tierras, entiendo que la fundada en la hibridez de animales y seres humanos, central en la herencia del arte y las ideologías mexicanas y andinas, está agotada. Yo buscaría, en cambio, embriones del *desideratum* estético latinoamericano en la presencia directa, no mimética, de los materiales del arte: las varas plásticas del mimbre, las lanas magníficas de los tejidos, las tierras cocidas de colores extraordinarios, las plumas de las aves psitaciformes y de los colibríes.

**AN, BP |** Por último, nos gustaría rescatar la frase con la que comienza el catálogo de la exposición. Escribe: “Una exposición sobre Aby Warburg (1866-1929) en el Museo Nacional de Bellas Artes. ¿Por qué? Ante todo, no estamos solos”. ¿Cree que, ahora mismo, el estudio de Warburg continua? ¿Seguimos “sin estar solos”?

**JEB |** Sí, absolutamente, y creo necesario que el estudio de Warburg siga vivo, que nos propongamos planes de investigación prolongados sobre las categorías, los métodos, los altos fines de autoconocimiento de la especie y de conjura de nuestros miedos, cuya definición Aby parece haber tomado de Tito Vignoli, Además, los haría confluir con los miedos enumerados

y confrontados a la libertad, en los términos usados por Franklin Roosevelt en un discurso famoso de 1941.

---

### **English abstract**

Through a wide-ranging interview, Argentine historian José Emilio Burucúa recounts his entry into Warburgian method thought via Héctor Ciocchini amid the trauma of the dictatorship and the formation of the Hermáthena circle. He revisits his early Spanish translations of Warburg and the philological stakes of rendering *Nachleben*, *Pathosformel*, and *Denkraum*, arguing for translation as a linguistic, cultural and temporal operation. In the interview Burucúa proposes a historically and affectively grounded method that goes beyond the visual while remaining anchored in it. He maps the reception of Warburg in the Spanish-speaking world – from the Akal editions to the 2019 Buenos Aires exhibition he curated.

---

*keywords* | Aby Warburg; Héctor Ciocchini; Hermáthena; Ernst Gombrich; Francisco Statsny; Teresa Gisbert; Museo Nacional de Bellas Artes.



# Essays



# Warburg in America

## From Pueblo to Passamaquoddy

David Freedberg

---

We publish here this lecture, delivered by David Freedberg at UNAM, Mexico City, on September 5, 2017, which has never been published before. It addresses themes of the 'American Warburg' that Freedberg has explored throughout his scholarly career – beginning with his seminal essay *Pathos a Oraibi: Ciò che Warburg non vide* (in *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, edited by C. Cieri Via, P. Montani, Torino 2004, 569-611) – and intertwines them with his own research experience, opening significant trajectories for the future agenda of (*lato sensu*) Warburgian studies.

---

I first set foot in the Warburg Institute at the end of 1969. Perhaps you will allow me to speak briefly about my own trajectory as background to what follows. Before I got to the Warburg, I studied classical philology at Yale with Eric Havelock, teacher of Marshall McLuhan, but also a great and controversial authority on the transition from orality to literacy in ancient Greece. Then I worked as the assistant to Adam Parry, who continued the work of his father Milman Parry on the role of formulaic oral song in the origins of epic literature. I don't know whether it was he who first stimulated my concern with the relations between so-called high and low cultures, or perhaps it began as a result of my earlier upbringing in South Africa, where the distinctions between vulgar and popular languages was a daily affair, and where from childhood on I saw the pictographs amidst the snakes? Anyway, it was clear to me at the end of my Yale years that I wanted to study the afterlife of antiquity, especially but not only in its popular forms. Arnaldo Momigliano, whom I also studied with, wanted me to go to Switzerland to study Greek Epigraphy; but I refused.

And so when I got to Oxford, Francis Haskell said to me “This is no place for you: Go to London to study with Gombrich at the Warburg Institute”, and my classics tutor at Oxford said to me “No, go to London to study with Michael Baxandall at the Warburg Institute”—so I did both, and learned from them. I loved the Warburg Library for all the obvious reasons, and I loved both Gombrich and Baxandall. I knew that Gombrich had a reputation for being fierce, Baxandall for being taciturn, Gombrich for being anti-modern, Baxandall for being elliptical, but in fact to me they gave everything.



I went to the Warburg to study the afterlife of Ovid's *Metamorphoses* in the Renaissance, both in Italy and in the North, without realizing that that had in fact been Warburg's original thesis topic—and what is interesting is that neither Gombrich nor Baxandall mentioned this to me (though perhaps they thought I knew). This led to my interest in censorship and that, of course, led very swiftly to the problem of iconoclasm. But that's another story. At the Warburg, much as I enjoyed the library, and the erudite and stimulating company of Gombrich, Baxandall, and the wonderful Frances Yates, even then I couldn't resist the feeling that occasionally the notion of the *Nachleben der Antike* had been too narrowly defined. Why was there so much emphasis on the *Nach*, and so little on the *Leben*? Why were there so many boring seminars and lectures on the afterlife of Aristotle and the fourth century commentators on Virgil, for example? It was the end of the 1960s after all, and I resolutely wanted to know how to make the transmission of antique forms relevant to our time, and matter to our society. There was too little at the Warburg that did that—or so it seemed to me. There was too much antiquarianism and not enough anthropology. And where was there evidence of any interest, as Warburg had, in the role of the barbaric in the transmission of culture, and the movement from elite to everyday forms—and, for that matter, vice-versa? It was all too upper-class for my taste, all too insulated from the real questions about the meaning and transmission of cultures. Where were the studies of gesture, for example, or of so-called primitive and popular forms? It was Gombrich who first told me that Meyer Schapiro had gone to Argentina to study the gestures of the Jewish community there.

Gombrich was of course interested in many of these topics, but his resistance to ideas of empathy, his anti-Hegelianism and pro-Popperianism often got in the way of studying such things, as did his resistance to Warburg's struggle to understand the role of the irrational in culture and his scepticism about science, or rather his desperate but never resolved efforts to figure out the fundamental tensions between scientific and symbolic thought, between mythical and technological efficacy.

Warburg's rich legacy contains much that is inchoate, but even more that is unfulfilled. Those of you who've heard me speak about Warburg elsewhere know of the ways in which I think his work has been misprised, and how many of its most stimulating aspects have been left to languish in uncomprehending or all-too conservative or sceptical neglect. The rich texture of his truly dialectical thought, it seems, has been too much for most of his epigones, and perhaps nowhere more so than in positivist Britain, of which, ironically, the Warburg Institute has often been a standard-bearer.

In my Siemens lecture in Nymphenburg (*Per Monstra ad Sphaeram: Aby Warburg and the Future of the Humanities*, given at the Siemens Foundation in Nymphenburg, München on March 1 2016, and then modified in subsequent lectures at the Warburg Institute, Universities of Manchester, Hamburg and Cambridge in 2016–2017), I observed that beyond the humanistic study of the survival of antiquity especially in the Renaissance still preserved in the London Institute, the four main threads of Warburg's thought, and to which he made incalculably

suggestive and genuinely interdisciplinary contributions, were: 1) Psychological; 2) Anthropological; 3) Biological; and 4) Political.

In all these respects, these were contributions which, even when they were inchoate, were clear in his work, and just remained to be brought properly to the fore. This was my mission when I was at the Institute. I know that many of the ex-staff and alumni at the Warburg thought that in this respect I was misguided. I don't think that many of you present will be surprised by the first two of these dimensions of his work—that is, the psychological and the anthropological—but I imagine that while some of you will agree that the biological dimensions have still not been adequately discussed, the political dimension, even the immediate urgency of the political and ethical dimension of his work, may come as a surprise. Everyone knows how unsettled—to say the least—Warburg was by Italy's decision to break its alliance with Germany in 1915 in favor of going to War on the side of Britain and France, as well as of his fascination and horror in the face of Mussolini; but the matter is more complex than that.

Indeed it is precisely the topic of this conference that makes Warburg's contemporary political relevance clear, in more ways than even he would have realized at the time. And it was his encounter with the American Indians, of course, that as much as any other topic in his work, makes one realize just how much the psychological, anthropological, biological and political stands at the center of his thought, even when he only seems to be expressing them in his long and difficult German sentences and in the most abstract or elliptical terms. All of us here know how pregnant his prose can be, pregnant with ideas that he never had the time to fully work out but were bursting to come forth.

So I apologize for speaking about the so-called *Snake Dance lecture* again. Warburg himself referred to it as his *Schlangenquatsch* and never wanted it to be published at all (Engramma has devoted a special issue to the complex editorial history of the Kreuzlingen conference; see Engramma 201, 21 aprile 1923. *Il rituale del serpente*). Saxl, realizing its importance, put it together as best he could, and published it anyway. Already in the first edition of his Warburg's biography in 1970 Ernst Gombrich observed that "more has been written on this episode in Warburg's life than on any other aspect of his work" (Gombrich 1970, 90). I wish I could have resisted the temptation. I probably should have.

When I first lectured on the subject of Warburg's trip to America and the lecture that he delivered about it almost thirty years later in Kreuzlingen, I pointed to what seemed to me three major issues. First, the impression Warburg gave that the Snake Dance was wild, speedy and daemonic, when in fact it was deliberate, controlled, and concentrated. Secondly, his failure to comment on the extraordinary political tensions between the Hostile and Friendly factions that were occurring at the very time he was there—a true fight for the soul of the tradition that was so important to Warburg himself as a precursor to the modern. Thirdly, I expressed the regret that for someone who was so involved in the *Nachleben der Antike*, Warburg had not searched for the afterlife of forms and subjects in the pottery he so admired but wrote so little about. This last was probably more than a little unfair, since at the very beginning of the lec-

ture Warburg made an effort to do just this and to understand the symbolic dimensions Hopi decorative forms also on vases. Had circumstances turned out differently he might well have developed the issue of the genesis and development of the symbolism and forms of Anasazi and Hopi pottery much further.

I have been much criticized for having been unfairly hard on Warburg, and there are mistakes of tone and of fact, especially in the second and better-known essay, that I regret. But aside from the fact that this conference is explicitly about Warburg in and on America, two episodes in my own life since I published those essays make me welcome the opportunity to tell you not what is lacking in them, not what Warburg did not see, as I put it in the first of the two essays, but why Warburg's lecture and American notes are important, especially now—not only for the understanding of Warburg's thought, but also for the kinds of ethical and moral reasons which I believe were essential to his thinking and yet drop ever more out of scholarship these days.

I admit that in all of this I have been deeply influenced by two personal factors, the first being my having been forced to reflect on Native American issues in ways that I could not have anticipated when I first wrote about the Kreuzlingen lecture; and the second, of course, being my renewed and more intense contact with the work of Aby Warburg, the lodestar of my entire intellectual life, after my return to the Warburg Institute in 2015 and 2016.

My first reading of Michael Steinberg's excellent translation of and essay on Warburg's lecture shortly after it appeared coincided with one of the last of my long visits to the Pueblo region of New Mexico. It so happened that I was in Santa Fe and had just returned from a performance of the Corn Dance at Cochiti and the Antelope Dance at San Ildefonso when I opened Steinberg's volume out of sheer curiosity. And immediately I was struck by a strange dissonance.

If you have actually been to any Pueblo dance, the one most striking thing about them is the deliberateness with which they are performed, the slow pauses between the steps, the firmness of the decisive steps in the dance as they touch the ground. These are dances that are marked by deliberation, sobriety, monotony of step, and stamping rather than tripping movements. They are almost never frenzied, with hair flying and garments waving wildly in the breeze. But this is what Warburg, influenced in general by Nietzsche, especially the *Birth of Tragedy*, failed to see. It is almost as if he forgot his moment of reality when, in his notes for the Kreuzlingen lecture, he described the Hemis Kachina dances as beginning with slow spinning movements accompanied by low monotonous singing. He wanted to see them as wild, speedy, and demonic. He was blinded by his desire to see in the snake dance the primitive origins of the struggle between Apollo and the Python, as performed in the Florentine Intermezzi (and which he published in the same year as the second edition of *The Birth of Tragedy*), by the fate of Laocoon and his sons, and by the behavior of the out-of-control followers of Bacchus, the Maenads, who danced frenziedly with the snakes in their hands, just like it might have seemed, the Hopi Snake priests. But the Hopi Snake Priests and dancers had a relationship with the snakes that was the very opposite of frenzied—more of partnership in a cosmic (and possibly causal) relationship, as Warburg himself indeed emphasized. It was a dance in

which the participants focused on their movements and those of the snake with extraordinary and careful attentiveness, an attentiveness that was not wild but gentle, sober, and deeply reflective. There is no mention of this in Warburg, nor the careful division of watchfulness between the gatherer, the carrier, and the hugger, who carefully brushed away the snake when it reared before the carrier, or calmed the snakes down. Only at the very end did the dancers pick up the snakes and rush off to the four points of the compass to distribute the snakes, return and take the emetic which caused them to vomit over the edge of the *mesa*. But Warburg needed to see the dances as wild and wildly animated—and this is precisely not how they were.

By the time Warburg went out to the Hopi mesas in 1896, the Snake Dance had already been observed and commented upon *ad infinitum*. Serious description begins with the important accounts first by Captain Bourke of the third United States Cavalry (*The Snake-Dance of the Moquis of Arizona*, 1884), then Cosmos Mindeleff (*An Indian Snake Dance*, “Science” 7, 1886), and finally the great Jesse Fewkes (*Hopi snake ceremonies: An eyewitness account*, 1894-1895). Everyone was interested in them, including the heads of the marvelous “Annual Report and Bulletins of the Bureau of Ethnology”, two more military men, first Colonel Powell and then Major Holmes, who sponsored anthropological reports and field trips of unimaginable richness in our time, all across the Americas, both North and South. It was really they and the dedicated ethnologists they published, both male and female, who provided the foundations for the ethnology of native America.

Warburg began by doing all the right things too. He thoroughly read Nordenskjöld’s great book of 1891 on Mesa Verde (*The Cliff Dwellers of the Mesa Verde*), and when he came to the US immediately got in touch with the great and strange Frank Cushing, the wonderful James Mooney, and he knew the Wetherill brothers, the useful Keam at Keam’s Canyon and above all the Mennonite missionary Voth, mostly hated by the Hopi, but a good gatherer of information. Warburg saw his defects, but used his material; but above all, of course, he could rely on Fewkes’s work. In the end the most important essays for Warburg (as, in many ways, they are still are for us now) were his essays on the Snake Ceremonial at Walpi which appeared and the even more comprehensive essay on the Tusayan Snake Ceremonies based on his visits to the five pueblos—Walpi, Oraibi, Mishongnovi, Shipaulovi and Shongopavi—where the snake dance was performed in August of 1896—just a few months after Warburg visited Oraibi at the beginning of May.

But much of this I and now many others have already commented upon. Even so, the differences between the earlier accounts and what Warburg chooses to discuss are striking. What we learn, right from the start, both in Fewkes and in his predecessors, is the extraordinary care with which the visual aspects of the dance, dancers, ritual and ritual location are described. Indeed, these are precisely those aspects most neglected by Warburg, perhaps in keeping with his oft-proclaimed resistance to the esthetic dimension of visual forms and of art, “a downright disgust with esthetizing art history”, as he called it in his Kreuzlingen lecture. But Fewkes

and the others all describe the colors and complex adornments—shells, feathers, animal skins and so on—of the dancers, as well as the ways in which their bodies are painted.

But there are other aspects of these accounts that are worth noting which fit right into Warburg's preoccupations, including his sense that if the Pueblo customs were not now described, they would soon be lost, which also profoundly preoccupied Fewkes. But chief amongst his intellectual concerns was the role of the primitive and of the apparently barbaric in the transmission and consolidation of culture. Every one of the five examples I will give you comment on the primitive weirdness of the ritual. "Weird" in fact is one of Fewkes's favorite adjectives, and few of the others writers can resist using terms not only like "uncanny", which by this time we might have expected, but also "ghastly", "clammy", "loathsome" and "revolting". Yet at the same time, each has a kind of profound respect for the rituals they all so lovingly and carefully describe.

And this could not apply more clearly than to the very first full account we have of the Snake Dance, published in 1884 by Captain Bourke of the 3rd US Cavalry. Its general title was simply *The Snake Dance of the Moquis of Arizona* but its subtitle was "The Manners and Customs of this peculiar People, and especially the revolting religious rite, The Snake Dance". The detail was greater than ever before, and despite its subtitle, only rarely melodramatic. The dancers carried "wands of eagle feathers in both hands", while tied to the right knee were "rattles made of tortoise shells and sheep or goat toes, which clanked dismally whenever the leg or body moved; small bunches of red feathers were attached to their head..." and so on. There was no wildness—"each division marched solemnly around the sacred stone [...]. When the second division had finished its tour it formed two ranks facing the first division and not more than four paces from it". No hint of disorder or frenzy: In fact, the very opposite. "The men and boys of the first division shook their rattles gently, making the music of pattering showers".

But then there were the snake carriers:

Bodies a dark greenish brown, relieved only broad white armlets... faces painted black, as with a mask of charcoal, from brow to upper lip, where the ghastly white of kaolin began, and continued down over chin and neck; the crowning point being the deadly reptiles borne in mouth and hand, which imparted to the drama the lurid tinge of a nightmare. With rattles clanking at knees, hands clinched, and elbows bent, the procession pranced slowly around the rectangle, the dancers lifting each knee slowly to the height of the waist, and then planting the foot firmly upon the ground before lifting the other, the snakes all the while writhing and squirming to free themselves from restraint.

Then, later, "as fast as the members of the second division had dropped the first invoice of snakes they returned with more, every man carried a sinuous, clammy reptile between his teeth; one of the performers, ambitious to excel his fellows, carried two; while another struggled with a huge serpent too large to be pressed between his teeth.

And so Bourke's account continues in all its nerve-curdling detail. None of the snakes, he emphatically concluded (as almost all the anthropologists confirm), had been defanged, or their poison sacs emptied.

Fewkes's accounts describe the full range of what is in fact a twenty days ritual, with the dance itself never lasting more than an hour, and sometimes even much less. In fact, most of the other Pueblo dances often last most of the day or more. Everything Fewkes wrote was a masterpiece of close ethnographic description. He described not only the dance, but also the preparatory rites in the *kiva*, and the making of the sandmosaics onto which the snakes are thrown. The terrifying scene there is accompanied by a song that ends in a shriek, going "from a low weird song to a wild war cry", as the snakes are taken in hand by the priests and then plunged into the holy liquid and thrown upon the writhing mass of snakes already at the altar, crawling back out, pushed into the middle. Finally, the dancers "stride"—note 'stride', or 'rush'—"into the plaza, with their faces given hideous expression by the glistening specular iron on the cheeks and the kaolin on the chin".

It's all pretty clear. The dance and dancers may be weird, even hideous, but they are not frenzied. In 1933, Hattie Greene Lockett noted how always the hugger placed his left arm across the shoulder of the first dancer and always a step behind him uses his feather wand or snake whip to distract the attention of the snake, the gatherer again walks behind, alert to pick up any dropped snake, but always without seeming haste... and so on.

When in my articles on Warburg's lecture I wrote that the snake dance was less Dionysian than he suggested (or wanted), I had not yet read Ruth Benedict's account of Pueblo dances in her famous book, *Patterns of Culture*. It is informed by her vision of the fundamental opposition between the Dionysian and the Apollonian in culture. But while she readily admits to the ecstatic, Dionysian, and trance-like elements in Plains Indian cultures, she resists all of this when it comes to the Pueblo and the Hopi. For her:

The pueblo dance, like their ritual poetry, is a monotonous compulsion of natural forces by reiteration. The tireless pounding of their feet draws together the mist in the sky and heaps it into the piled rain clouds. It forces out the rain upon the earth. They are bent not at all upon an ecstatic experience, but upon so through-going an identification with nature that the forces of nature will swing to their purposes. This intent dictates the form and spirit of Pueblo dances. There is nothing wild about them. It is the cumulative force of the rhythm, the perfection of forty men moving as one, that makes them effective.

Even where the Pueblos share with their near neighbours dance patterns the very forms of which are instinct with Dionysian meaning, they are used among the Pueblos with complete sobriety. In the sets of dances in the underground *kiva* chamber in the Hopi Snake Dance they also dance upon the altar. But there is no frenzy, the set formality of the Antelope and Snake dances is nothing less than "a formal sequence danced in complete sobriety".

“Nor”, Benedict adds, “is the dancing with snakes a courting of the dangerous and the terrible in Hopi. There is current in our civilization so common a horror of snakes that we misread the Snake Dance”. But of course, let us never forget, it was precisely the dancing with snakes and the magical efficacy of that action, that lay at the real basis of Warburg’s interest. He wanted to know how the dance worked—and this he attributed to something else: To a belief in the efficacy not just of direct contact with nature but with the very handling of the means of bringing rain. But efficacy had been transferred to a second order—in a way a second-hand—technology—not nature, but space-transcending telecommunication, first wired and then wireless. For him what was lost was the efficacy of the combination of mythic symbolism (the schematic drawings of the snake) and the direct handling of the animals through whom it was possible to attain the level of cosmic authority. But over the case of the snake dance he slipped, as so many others have. Even the patient Fewkes did. Despite his own brilliant and close descriptions of the dance, in the end he too could not get away from the horror of the snake.

Fewkes was aware that even by 1893 the Snake Dance had been vulgarized in many respects, with cheap ornaments and ribbons replacing the old textiles, skins and colors; but still he noted that the sight of the snakes writhing in the *kiva*—to which he was the first white admitted—“Haunted me for weeks afterwards, and I can never forget this wildest of all the aboriginal rites of this strange people, which showed no element of our present civilization. It was a performance which might have been expected in the heart of Africa rather than in the American Union, and certainly one could not realize that he was in the United States at the end of the nineteenth century”. For Fewkes, as for practically all observers of the dance, there was no doubt about its primitive and barbaric nature—even when they understood the fundamental elements of control and self-consciousness in its execution.

And this, of course, was perfect for Warburg and what joined him to Fewkes. No wonder that Fewkes wrote to Warburg both while he was still in America and shortly afterwards encouraging him to continue his pueblo researches. He hoped that Warburg and his fellow Germans would bring a fuller and more expert comparative theoretical dimension to the study of the Indian than his American peers. Fewkes’s sense of the importance of studying the wildness beneath the order, the energy beneath the contemplativeness, all this fitted with the lessons that Warburg still hoped to bring to the fore about the relationship between primitive and modern culture. And the astonishing periodic admissions in all of Fewkes’s writing about the barbaric aspects of the sophisticated rites he described were perfectly in accord with Warburg’s view—with which I am entirely in agreement—of the generative granularity and irritation that gives cultural transmission its most vital energies, that in fact powers the engines of culture exchange. For Warburg high culture was always infused with the barbaric. It was essentially hybrid, and it owed its vitality precisely to its hybridity. This, as you will readily admit, is what makes Warburg so modern and so ethical in the end, despite his conservatism.

In the end the lecture and the Kreuzlingen notes provide a program for what can still be done. It is in the lecture itself, as many of you know, that he describes himself as “a folklorist

interested in a biological understanding of the roots of human cultural expression”, and as those of you know me, I would have been very happy to give an entire lecture about this aspect of his work. And the notes for the lecture reveal some of the most extraordinary steps he took in this direction. At the beginning of a note in Kreuzlingen “Still on opium”, he asks “Why did I go? What attracted me?”; and then, just after referring to his “downright disgust with estheticizing art history” he observes: “The formal contemplation of images—not conceived as a biologically necessary product situated between the practices of religion and art (which I understood only later) seemed to me to give rise to such a sterile trafficking in words that after my trip to Berlin in the summer of 1896 I tried to switch over to medicine”.

In 2004 I bought a house in Maine. Nearby is the Passamaquoddy Indian reservation at Pleasant Point where the average female mortality rate is 38. The dances have been vulgarized more or less beyond recognition. A small basket-making tradition survives. There is a tiny museum with some reconstructions of traditional boats and dress. But for the rest what is left is all-too representative of the almost total oblivion into which the grand and multifold Native American tradition has been cast. The Passamaquoddy are just one tribe amongst thousands, whose heritage has been totally lost, and yet has much to teach us: About the relationship between nature and development, between mythology and technology, between symbolism and explicit picturing, for example. Between the efficacy of not saying and saying; between noise and silence; between involvement and detachment, passionate engagement and contemplation, narcissism and self-awareness. This is a society, ours, that has lost its way because it has lost its native cultures and above all the lessons of those cultures. Even if you don’t agree with any of this, is clear that almost all of us present here live in societies that have lost the memory of their ancient pasts. We here perhaps have not done so, but look around us: The Indian and his culture has been consigned to almost total oblivion, and its traces erased. And where man—allow me to stay with this gendered phraseology—has not wiped the Indian out, or erased his traces (as Trump is still trying to do with his oil pipeline across Sioux lands in Dakota, or in the slow eradication of petroglyphs everywhere), Nature helps by its rising tides that cover the petroglyphs that are the last testimony to Passamaquoddy culture, along with the birch bark drawings that rot from year to year.

To see these slow and fast disappearances is to grasp the moral dimension of the Warburgian project, which grew out of his belief in the significance of primitive cultures for later ones, in the granularity provided by cheapness, coarseness, and vulgarity as much as by the exotic. It is this cross-fertilization, call it hybridization if you like, that keeps even elite cultures vital; so are the universally communicable aspects of our biology and expressiveness. But do not be alarmed by this phrase. To say it is not to deny the need, as Darwin himself pointed out, to be alert—as we are trained to be—to the cultural modulations of our embodied mimetic responses to what we see in the behavior and representations of others. As you know, I have always laid much store, as Warburg did, on the perception of emotion via the felt imitation of the movements—actual and implied—of others. And while Warburg’s interest in biology was almost always focused on the mimetic and representational, what he did not pull together was



the nature of more primitive signs. He got as far as hieroglyphics in the Renaissance, and he certainly was no slouch when it came to Babylonian or pseudo-Babylonian symbolism; but imagine if he had been able to turn to forms of communication that stand on the borderline between writing and picturing, such as the petroglyphs and cave paintings that run across the millennia from 100,000 years ago until the erasures of modern technology and the ravages of technologically induced oblivion.

The question of the borderline between writing and picturing is of course a fundamentally Warburgian—and Cassirerian—topic that ended with emblems but has not gone far enough. It ended with Piero Valeriano and did not go on to Champollion. How do we deal with such things? Or with the vast range of birch bark wikhegans, scratchings, petroglyphs, and pictography more generally? Or with the problem of Indian sign talk—the real reconciliation of semiotics and embodiment? Some say such sign talk arose as a means of communication which, using the body, can transcend the multiplicity of Indian languages, known less and less. In one of his comments in the crucial notes for the Snake Dance, written “still on opium” in Kreuzlingen, Warburg writes of the complex hybridity of pueblo objects and philology, and observes that “This situation is complicated by the fact that today the Indian languages are so rich and distinct that neighbouring Pueblo villages—there are about thirty or forty—cannot understand each other, and must resort to sign language or (before that) to Spanish, and now to English”. But where could one find a stronger exemplification and illustration of Warburg’s concern with the relationship between gestural and emotional expression? I don’t know, but there are real possibilities here, and we need, just like Warburg, to get to its remaining exponents as quickly as possible!

The only real treatment is Brenda Margaret Farnell’s remarkable but little-known book on Assiniboiné Sign Talk of the Plains Indians (*Plains Indian Sign-talk: Action and Discourse Among the Nakota (Assiniboiné) People of Montana*, 1990). She recalls that when she began research:

One of the first things I noticed was that many older Nakota speakers, who denied any explicit knowledge of the sign language, appeared to accompany their speech with manual gestures that I recognized from the nineteenth-century documentation as belonging to that system. “Of course it’s part of the language”, I was told and my remark was considered to be rather obvious. This alerted me to the consideration that the understanding obtained from the historical record—of Indian Sign Language as a distinct and primarily intertribal language is grossly misleading [...]. Instead in Assiniboiné communities at least a continuum exists from the informal use of manual gesture that accompany or replace speech in everyday interactions to more formalized contexts such as storytelling performances and signed songs [...]. My consultants prefer the designation “sign talk” over “sign language” because the latter is felt to denote a system altogether separate from speech, which is not the case here [...]. On one occasion when I asked one of my teachers for the spoken equivalent of a signed utterance by saying “How would you say that in Nakota”, the reply was “Like I just showed you”.

So all this clearly challenges traditional notions of language. It is as if in such cases language really becomes embodied, and in doing so moves away from pure arbitrariness, from pure semiosis. This is critical to the passage from language to image. Communication is by images of a totally different kind from written languages, and closer to the representational, the iconic if you like. How Warburg would have loved to discuss Farnell's notion of "An action-centered theory of *deixis*", and how much better reconciled Michael Baxandall would have been to Warburg himself if he had read her book, committed as he was to what he regarded as the fundamentally deictic role of descriptions of visual things! Or maybe he would not have.

The issue for the art historian who is impatient with esthetics is precisely the biological drive to use the hand directly for communication, thus minimizing figurative infill, moving away from figural mimicry to shorthand, from individual parcellated languages to signing with the body, from comprehension to apprehension—or as Warburg put it: "Between prehension and comprehension lie the outlining and delimitation of contour". And he goes on: "The artistic process is situated between mimicry and science. It uses the hand but the hand reverts to its own movement. The hand imitates; that is, it renounces any right to possess the object other than by palpably following its outer contour. It therefore does not completely renounce touching the object, but it renounces taking possession through comprehension". And so leaves space for matching and for art... This is where Gombrich and Warburg come together, though perhaps it is only now that we can see that!

The Indians who used *wikhegans* were less inclined to worry about picturing, given their concern with the purely deictic, with the visual notations that told stories or mapped locations. So much of native American pictography, especially in the North East which I now know best, from Huron to Abenaki, from *Miq' Maq'* to Haudenosaunee (as the Iroquois are now called), teeters on the edge of the symbolism of hieroglyphs or the descriptiveness of pictures. In the *wikhegans*, despite their narrative dimensions, the schematic barely transformed itself to the descriptive. Who at the Warburg Institute ever studied dendroglyphs, *wikhegan*, or quipu for that matter? When Rensselaer Lee wrote his little *Names on Trees* (1977) I don't think he ever thought of or even heard of dendroglyphs, of which this is one (and so is this); but all over the Americas, especially the region in which he taught for so many years, they were once common; and no one at Princeton ever studied them.

Nor did Warburg ever get round, alas, to expanding his work on pottery or to thinking much about baskets at all, the two areas in which Major Holmes produced his vast pioneering efforts at the end of the nineteenth century and has rarely been matched, at least not in its range, ever since. And what would he have made of the extraordinary work on the picture writing of the American Indians by Garrick Mallery, the one anthropologist who would have supplied him with rich material on images if not on art (though one could of course debate that) and the relationship between sign and signified that might have brought him to provide radical new foundations for semiology.

But, you will say, Warburg's lecture was entitled *Images from the Region of the Pueblo Indians*, not stories, or languages, for example. Indeed not. But I hope I have been able to show you this afternoon how his engagement with the Indians in 1895-1896 and to which he so fruitfully returned in his days in Kreuzlingen, whether under the influence of opium or not, suggests a whole new program for the future. It is program that is always beneath the surface, but never fully articulated, like so much else that has lain dormant for so many years but is only now beginning to emerge.

If you look up wikhegan in Google you will find practically zero, except for the repeated mention of a bookstore with this name in the posh resort of North East Harbor on Mount Desert. What Warburg's work also makes clear is the need for the recovery and conservation of ever more threatened cultural forms, from the pictorial to the linguistic. The task before us, in such cases, as well as in the thousands of rapidly disappearing petroglyphs, is to plot the points on the scale from representational to schematic to sign talk—in other words to plot the transition from pure semiosis to pure embodiment in the expression of emotion and meaning, including iconographic meaning.

And the ensuing desiderata follow:

- 1) a reformulation of the Piercean transitions between icon, index (or trace) and symbol;
- 2) an examination of the continuum on an expressive level from language rules to sign rules, and the extent to which efficacy depends on arbitrariness or not;
- 3) a consideration of the role of the hand—to what extent does the efficacy of the handmade sign depend on the trace of the hand in the sign? Where does imagination fit in? Does it reinforce efficacy or not? The question moves into the pure psychology of figuration both external and internal (what neuroscientists significantly call “imagery”);
- 4) to make clear the need to distinguish between narrative or purely descriptive signs on the one hand and action signs on the other;
- 5) to better articulate the relationship between descriptive—mimetic—and schematic. For Warburg the mimetic was totally critical. But how one would have loved to have had his thoughts on this relationship with the schematic. He never got that far; one can be sure he would have.

And then two important issues, one of which has a clearly empirical end, the other theoretical. The theoretical relates to the symbolic efficacy of these lost languages. We know practically nothing about their content. The usual way out is to have recourse to an amazingly vague notion of shamanism as an all-purpose explanation and account of function and meaning. We know nothing about this. Here we could bring in Ginzburg back to the Warburg. Unfortunately much of the petroglyphic and pictographic work has concentrated recently, thanks to the influence of David Lewis Williams in South Africa on shamanism and trance-like states and his influence.

And finally, for the Warburg empiricists: When I first went to the South West I was interested in the paintings—I asked the dates—anywhere between 300 and 2000; when I went to Maine—there were the ships and the cavalry, they said so ca. 350 years old, but then there

were these much older ones—this last penultimate image of mine from Canon de Chelly, the great Navajo site near the Hopi Mesas – but there lies yet another story. These are issues with which the Warburg Institute could fruitfully be involved, and the fields are still wide open, full of perils still. So too are the questions of the origins of representation (and how often the earliest forms are in fact prints and paintings of the hand), the relationship between embodiment and symbolization, and the relationship between embodied responses and efficacy.

Just think what the Institute might have been if Warburg had taken up Fewkes's proposal to come back to write up his theories on the relationship between the pagan world view of the Indians as a yardstick, as he put it, for transmission of culture all the way through the antique world and on to the modern? Of if, more importantly, he had indeed come back to America, as he wrote in 1927, and taken up the promise of those forgotten anthropologists to study those roots which civilization has now so bluntly stamped out and prevented from ever flowering again? Then truly he would have fulfilled his dream that "Our institute will have risen to meet the highest standards as an observation tower, which, from its platform in Hamburg, looks out over all the migratory routes of cultural exchange/of symbolic culture between Asia and America".

---

## Abstract

In this contribution, David Freedberg weaves together his personal intellectual trajectory with a reassessment of Aby Warburg's legacy and the remit of the Warburg Institute. By reexamining Warburg's Snake Dance lecture and American notes, he contends that Hopi ceremonies are intentional and carefully regulated rather than, as Warburg argued, Dionysian—a view consistent with the interpretations of Bourke, Fewkes, and Benedict. The essay advocates renewed attention to gesture, to popular and so-called "barbaric" forms, and to indigenous sign talk as vital mediations between embodiment and semiosis. It concludes by sketching a program of further research: revisiting the categories of icon, index, and symbol; clarifying the distinction between descriptive and action signs; and mapping the continuum from representation to schematic notation—all while underscoring the urgency of cultural preservation in the face of ongoing erasure.

---

*keywords* | Aby Warburg; Pueblo; Hopi; Snake Dance; Jesse Fewkes; Ruth Benedict; John Gregory Bourke; Michael Baxandall; Ernst Gombrich.



# “Bildwanderung”

## Un ensayo entre “greifen” y “begreifen” en las notas americanas de Aby Warburg

Linda Báez Rubi

Puerto y puerta de las Indias,  
por donde todos los años  
se puede decir que entra dos veces en ella  
el sustento universal de España.

Lope De Vega, *El peregrino en su patria*

### I

Cuando Aby Warburg planteaba en su cartografía de rutas geográficas una red de vías en el tablero introductorio A de su *Atlas de imágenes Mnemosine* (1929), parecía hacer eco de los famosos versos del escritor madrileño Lope de Vega: la proyección de ciudades (puntos geográficos) vinculadas con líneas (rutas mercantiles) trazando un entramado de relaciones sobre la superficie de la tierra. Lo que tanto Warburg como Lope de Vega ponían sobre la mesa de discusión era que la apertura del espacio físico no se reducía sólo a lo geográfico, sino también más allá, conllevaba la ampliación cultural en la esfera de las mentalidades, imaginarios, ideas, circulación de objetos, artefactos, plantas y animales. El “descubrimiento” de aquel Nuevo Mundo con todo lo cruento, devastador y violento que resultó para las culturas ahí asentadas – y que no tiene dimensiones verbales para nombrarlo – se podría describir como una historia del “apresar” (*Greifen*) y “aprehender” (*Begreifen*), por así decirlo en palabras de Warburg, quien en su búsqueda por entender la migración de las imágenes (*Bildwanderung*) en el continente americano, incursionó en la historia de las culturas asentadas allende del mar. Algunas de sus notas nos revelan este interés que será a la vez el tema central en este ensayo y comienza con la siguiente ficha escrita por Warburg [Fig 1]:

Codice Mendocino  
vgl. Mexico través los Siglos  
Introd.

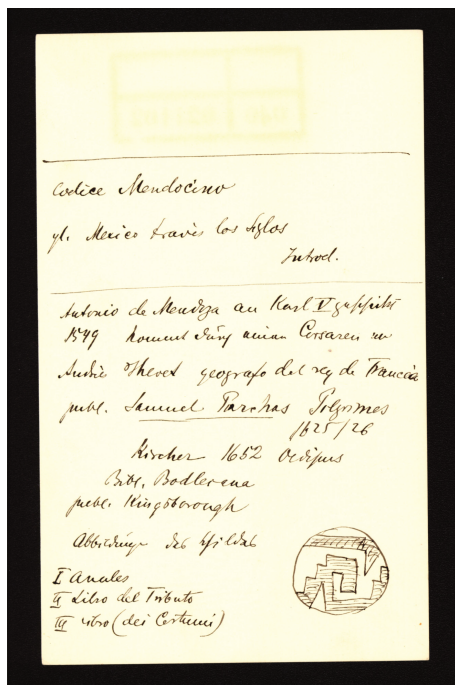
Antonio de Mendoza an Karl V geschickt  
1549 kommt durch einen Corsaren von  
André Thevet geografo del rey de Francia  
Publ. Samuel Purchas Pilgrimes

1625/26  
Kircher 1652 Oedipus  
Bibl. Bodleiana  
Publ. Kingsborough

Código Mendocino  
Cfr. México [a] través los Siglos  
Introd.[ucción]

Antonio de Mendoza lo envía a Carlos V  
1549 mediante un corsario llega a  
André Thevet geógrafo del rey de Francia  
Publ.[icación de] Samuel Purchas Pilgrimes

1625/26  
Kircher 1652 Oedipus  
Bibl.[ioteca] Bodleiana  
Publ.[icación de] Kingsborough



- 1 | WIA III 2.1. Zettelkasten 40 "Americana", 040/021102.  
 2 | Zelia Nuttall, *On Ancient Mexican Shields*, "Internationales Archiv für Ethnographie" (1892), s.p. Warburg Institute Library, clasificación PB 80. Fotografía: Ian Jones.

Abbildungen des Schildes

I Anales

II Libro del Tributo

III Libro (dei Costumi)

[Zeichnung des Schildes]

Representaciones del escudo

I Anales

II Libro del tributo

III Libro (del vestuario)

[dibujo de escudo con greca]

[WIA III.2.1. ZK 40 "Americana" 040/021102]

De notar – *der liebe Gott steckt im Detail* – es el dibujo trazado por Warburg en la nota y que se remonta a un escudo cuya forma geométrica (greca) tuvo un valor simbólico significativo en las culturas de varios grupos indígenas asentados a lo largo del continente americano. Muy probablemente se trata de un tipo de escudo de plumas mesoamericano como el que se conserva hoy día en el Landesmuseum de Wurtemberg, Alemania [1], mismo que fue motivo de estudio en un célebre texto de Zelia Nuttall (1855-1933) [Fig. 2], la arqueóloga estadounidense contemporánea de Warburg con quien el historiador tuvo contacto (acerca de las notas de Warburg sobre Nuttall véase Báez Rubí 2023).

## II

El *chimalli* (escudo en *náhuatl*) bosquejado por Warburg se remonta a la época en que la capital del Imperio Mexica, Tenochtitlán, fue conquistada por los españoles bajo el liderazgo del



3 | Gabinete de arte de Federico I, duque de Wurtemberg, Landesmuseum Wurtemberg (Baden-Wurtemberg, Alemania).

capitán de la árida región de Extremadura, Hernán Cortés (1485-1547), en 1521. Albergado en el Landesmuseum, junto con otro escudo de similar factura e iconografía, la presentación estática del escudo, en el centro de la vitrina rodeado de otros objetos etnográficos advenidos de otros continentes, oculta el dinamismo inherente no sólo a su historia, sino sobre todo a la forma geometrizada que ostenta como bello ornamento. Desde 1599, este escudo forma parte del gabinete de arte y curiosidades iniciado por el Duque Federico I de Württemberg, por lo que debió cruzar el Atlántico a lo largo del siglo XVI, con toda probabilidad a los territorios bajo el poder de los Habsburgo, de los Médici o de los estados pontificios, y de éstos fue adquirido probablemente por agentes de arte para la corte ducal de Württemberg. Con el desarrollo de nuevas rutas de transporte marítimas y terrestres iniciadas e impulsadas por los avances tecnológicos que trajo consigo el interés humanista en la exploración del orbe geográfico (ya fuese por medio de barcos, armas o instrumentos de medición), el viejo continente de la Edad Moderna accedió a mundos y culturas hasta entonces desconocidos. Literalmente, los objetos, frutos, animales y toda forma de bienes que venían del nuevo continente podían ser, en palabras de Warburg, “apresados” (*greifen*) y “aprehendidos” (*begreifen*), toda vez que estas rutas de transporte fueron, como el historiador hamburgués lo vislumbraba, “rutas de migración”, venas dinámicas mediante las que se transfería el conocimiento cultural y artístico en un circuito geográfico y temporal, apto para fungir como suelo de transformación.



Los así llamados *exotica* o *ethnographica* venidos de América exigían una nueva clasificación entre las secciones enciclopédicas del *studiolo* palaciego y los posteriores *Wunderkammer* o *Kunstkammer* (gabinets de curiosidades o de arte) en los que se exhibían (problemática expuesta en Keating, Markey 2011 y Bleichmar 2021).

Los reinos desconocidos y los “nuevos mundos” no debían ser documentados, estudiados y ser accesibles solo a través de los libros, sino que adquirieron presencia en forma de artefactos, plantas, animales, y códices ilustrados en los gabinetes donde eran expuestos para despertar la curiosidad estética y el interés por el conocimiento como lo fueron las famosas colecciones del médico anticuario boloñés Ulisse Androvandi (1522-1605), del marqués Ferdinando Cospi (1601-1686), de los Médici y Habsburgo, hasta del jesuita erudito alemán Athanasius Kircher (1601-1680), por nombrar algunas (sobre el tema, véanse los estudios pioneros de Karl Anton Nowotny de 1949 y 1960; para los Austrias véanse Anders 1965 y Feest 1990; para los Médici Heikamp 1972 y Turpin 2006). Ya desde el desembarco de Hernán Cortés en el puerto de Veracruz en 1519, el conquistador se dio a la tarea de coleccionar diversos *exotica* que iba encontrando a su paso en dirección hacia el centro de la capital Mexica, los mismos que serían enviados como “regalos políticos” para apaciguar los ánimos del monarca Carlos V, obtener su beneplácito y justificar el atrevimiento de tal empresa militar (véase el estudio fundamental de la Torre Villar 1956, y Nowotny 1960, 20-27). Las naves españolas surcaron el mar transportando diversos objetos hechos de oro, plata, jade y pluma, así como escudos ricamente decorados, los llamados *chimallis*. Debido al esplendor del color y textura de su plumaria, estos objetos pasaron a ser un trofeo anhelado por las mismas culturas mesoamericanas y después por los europeos. A los ojos de los conquistadores españoles, para quienes los artefactos con sus brillantes decoraciones de plumas debieron parecerles exóticos, se convirtieron a su vez en metáforas de sumisión al capturar, apresar el poderío militar de una cultura que resultaba ser tan brillante como extraña a su mirada. En este sentido, el interés de Cortés de enviar artefactos expoliados como regalos a la corte española, debe entenderse como un acto simbólico-político mediante el que buscaba legitimar su acción, justificar la incursión de violencia militar y demostrar la subyugación de la cultura amerindia con la toma (*greifen*) de objetos valiosos. Así, al otro lado del océano, se hacía posible “apresar” y “aprehender” el alcance de la posesión de este “nuevo mundo”. Y, en un acto de imitación – no menos relevante y significativo pero sí más performativo y demostrativo – Carlos V, rey de España, se coronaría poco después como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, ante un despliegue festivo donde la comitiva en su desfile hizo alarde de los *ethnographica* recibidos y empleados como parafernalia militar en Bolonia ese memorable día del 24 de febrero de 1530. Obviamente, el monarca hispano había comprendido el simbolismo político que resguardaban estos artefactos en su “migración geográfica”. No se inclinó a valorarlos sólo desde una perspectiva estética, como lo hizo el famoso Alberto Durero al que le faltaron las palabras para describirlos en su sentir apresado por la admiración estética que le provocaron (Alberto Durero, *Tagebuch der Reise in die Niederlande*, in Rupprich 1956, 154). El emperador puso en escena y “vivificó” (*verlebendigte*) el contenido simbólico de los artefac-

tos, lo que le permitió utilizarlos para exhibir su poder político y ponerlo literalmente “delante de los ojos” de sus súbditos, cuya demostración debió de haber ejercido una gran influencia en sus vasallos.

Por otra parte y, a su vez, el aparato burocrático del Emperador no tardó en reconocer el peligro de la presencia del conquistador Hernán Cortés y la peligrosa extensión de su poderío a ultramar. Sólo a poco más de una década de la caída de Tenochtitlán, llegaba al puerto de Veracruz el virrey Antonio de Mendoza (r. 1535-1550), quien recorrió la misma ruta de Cortés hacia el centro de México-Tenochtitlán para sustituir al conquistador en su cargo de poder; ruta que se instauraría como un itinerario simbólico para todos los futuros virreyes que arribarían en representación de la Corona para tomar posesión de la tierra. Es en este contexto en el que debe entenderse el regalo que el virrey Antonio de Mendoza, quien reemplazó a Cortés en sus pretensiones de poder, hubo de hacer a su vez al emperador Habsburgo en los años 1541-42. Mendoza encargó a Francisco Gualpuyogualcal un manuscrito profusamente ilustrado con pictogramas y explicaciones escritas en lengua *náhuatl*, el mismo que fue intercalado con traducciones al castellano por Juan González en la Catedral de México, conocido hoy como el Códice Mendocino (albergado hoy día en Oxford, Bodleian Library MS. Arch. Selden. A. 1; versión facsimil digitaliza con información histórica). El código, dividido en tres partes, informaba sobre la vida, la genealogía e historia de los mexicas (primera parte), los tributos de los pueblos indígenas subyugados por el imperio mexica antes de la llegada de los conquistadores – entre ellos el escudo de plumas que dibujó Warburg en su ficha – (segunda parte), y la mitología y las costumbres religiosas de los antiguos mexicanos (tercera parte). Pero, el código mendocino nunca llegaría a manos del emperador. Como Warburg bien anotó, tomó otros derroteros al caer en manos de los corsarios franceses que interceptaron el navío frente al puerto de Veracruz en 1549, para llegar a manos del cosmógrafo del rey de Francia, André Thevet, en 1553, donde permaneció hasta 1587 cuando el entonces embajador británico de la corte francesa, Richard Hakluyt, lo adquirió por 20 coronas. Una vez en tierras británicas llegó al conocimiento del clérigo anglicano, Samuel Purchas, quien tradujo parcialmente al inglés fragmentos del código acompañándolos de xilografías en su obra póstuma publicada como *Hakluytus Posthumus, or Purchas his pilgrimes* (*Hakluytus posthumus, or, Pvrchas his Pilgrimes : contayning a history of the world, in sea voyages, & lande-trauells*, London 1625, vol. III, 1066-1117), después de lo cual el mendocino arribó finalmente a la Biblioteca Bodleian de Oxford en 1659 por donación del humanista y jurista John Selden, donde posteriormente Lord Kingsborough se dio a la tarea de reproducirlo en versión facsimilar junto con litografías a color en el primer volumen de su vasta obra, *Antiquities of Mexico*, en 1831.

No cabe duda de que el código con sus rutas de migración fue objeto de atención de Warburg. El historiador del arte y la cultura tuvo conocimiento de este código y el contenido que le interesaba lo registró pulcramente bajo anales (crónica), libro de los tributos, y lo que él llamó libro de los “costumi” (vestuario) – en evocación muy probablemente a sus estudios sobre los *intermezzi* [2] – donde se daba cuenta de la vestimenta, parafernalia y chimallis con ornamentos en ricas ilustraciones y que resultaban ser parte fundamental de los rituales religiosos



4 | Códice Mendoza (ca. 1541), segunda parte (tributos), fol. 19r. © Bodleian Libraries, University of Oxford. CC-BY-NC 4.0.

5 | Códice Mendoza (ca. 1541), tercera parte, fol. 64r. Bodleian Libraries, University of Oxford. CC-BY-NC 4.0.

y seculares así como de la política bélica [Figs. 4 y 5]. Al retomar su lectura sobre la enciclopedia ilustrada *México a través de los Siglos* [3], cuya dirección editorial estuvo a cargo de Vicente Riva Palacio, y las respectivas investigaciones donde se estudia el valor del escudo y su ornamentación e iconografía, Warburg trazó el detalle del ornamento estilizado portado en el escudo (*chimalli*) – tal como se encuentra conservado en el Landesmuseum de Württemberg – así como sus rutas migratorias hasta el continente europeo y su difusión cultural a través de la palabra (*Wort*) e imagen (*Bild*), como se desprende de la información recolectada en su ficha. Su interés en seguir y documentar las migraciones de la iconografía del escudo se vio estimulada sin duda alguna por el contacto que hiciera a su regreso de América con el círculo de americanistas de la Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (BGAEU) durante su estancia en la capital del imperio guillermino (sobre esta época véase Bredekamp 2019, 43-91, Báez Rubí 2024, 122, 146-149). Con el fin de comprender las razones del inmenso interés de Warburg en el vehículo portador del ornamento (*chimalli*) y para valorar la importancia de esta forma figurativa precolombina (greca) en el contexto de sus consideraciones y trazar las posibles rutas que un desarrollo posterior de sus investigaciones pudo haber tomado, es menester esbozar brevemente los puntos teóricos del pensamiento de Warburg en los que se inserta, y así al final considerar entonces qué aporta-

ciones traen consigo las anotaciones de Warburg con relación al desarrollo de la historia de la imagen y la dimensión de sentido icónico visual que nos propone vislumbrar en este escudo de plumas.

### III

De septiembre de 1896 a mayo de 1897, Warburg se sometió a un arduo viaje que le permitiría “familiarizarse con el arte y el simbolismo religioso pagano de los indios Pueblo” (Aby Warburg y Jacques Dwelshauers, 1 de mayo de 1896 [WIA GC]). En principio, con motivo de la boda de su hermano, el erudito visitó la costa Este de los Estados Unidos (Nueva York, Washington) para después hacerse a la marcha hacia el oeste (Colorado, Arizona y Nuevo México) rumbo a la costa del Pacífico (California). Durante su itinerario obtuvo una experiencia rica y vívida de las costumbres y el pensamiento religioso de las culturas nativas americanas (sobre este punto hay una extensa bibliografía, al respecto véase Báez Rubí, Carreón, Álvarez 2024, 13-72). Con meticulosidad documentó las rutas que lo llevaron a través de paisajes áridos y desérticos, así como las impresiones e información que obtuvo en su esfuerzo por comprender el simbolismo religioso de sus pobladores (Aby Warburg y Mary Warburg, 3 de marzo de 1896). Su registro pretendía desembocar en lo que él mismo llamó una “obra inmortal”, a saber el borrador del “Simbolismo como determinación del alcance” (*Symbolismus als Umfangsbestimmung*).

Como punto medular de las consideraciones teóricas de Warburg se articulaba el ornamento. En un determinado momento de su viaje, en California, se haría la pregunta incisiva que lo guió durante todo su viaje: “Simbolismo, ¿qué eres tú?” (“Symbolismus, was bist du?”. Entrada del 25 de marzo, 1896, WIA III 10.1. “Ricordi. Weihnachten 1894”, fol. 49r. Para un estudio de este tema en su génesis y amplio desarrollo teórico véase Papapetros 2024). En su continua reflexión sobre las diversas modalidades de este concepto, el erudito sopesó el valor del distanciamiento (tanto físico como psicológico) entre el cuerpo humano y el objeto, revelado en el “uso activo de utensilios, adornos y trajes”, así como el sentido de la “posesión (propiedad, donación)” (WIA III. 45.1. “Symbolismus als Umfangsbestimmung”, 21 de agosto de 1896, fol. 17; WEB, 615-628) de su expresión en imagen figurativa. Este entrelazamiento entre la ubicación del cuerpo en el cosmos mediante los ornamentos, derivado de sus lecturas sobre los postulados de Gottfried Semper y las teorías de la psicología estética y empática de la época, entre otros, resultó incentivo de reflexión para Warburg, cuya sensibilidad de *Anntenerich*, atento a las vibraciones energéticas desprendidas de los desplazamientos y configuraciones de la imagen en la producción cultural, le permitió profundizar en la vinculación entre el cuerpo y la “forma adicional dinamizadora”. Ésta al ser portada en sus respectivos vehículos de transferencia, como en el cuerpo mismo, en objetos y adornos, en vestimentas y en artefactos, podía comprenderse como parte de la expresión plástico-visual de la actividad humana (*Handlung*) (en particular Semper 1856, 1-30, cuyas citas se documentan en WIA III.2.1. ZK 41 “Aesthetik”; para la literatura crítica, véase Papapetros 2009), abriendo así la posibilidad de ahondar más allá en su dimensión simbólico cultural.

La incisiva pregunta de “¿cómo pierde el hombre el sentimiento de unidad con su yo viviente? ¿es decir, con su extensión real?”, llevó a Warburg a realizar una diferenciación sutil pero de alcance en el manejo del ornamento, que podía ser “apropiado” (*anverleibt*), “incorporado” (*einverleibt*) o “adherido” (*zuverleibt*). Es importante señalar que el historiador alemán fraguó este planteamiento en el contexto de las experiencias que tuvo durante su viaje a través del encuentro con el mundo religioso de las tribus indígenas del continente americano, sus mitos y actos rituales. La experiencia de las danzas y celebraciones religiosas le permitieron comprender el concepto de animación en su totalidad, a partir de la apropiación física de la forma y su dinamización puesta en marcha por la acción del cuerpo. Warburg no llegó a completar una publicación con el material americano, sin embargo, sus innumerables aforismos y notas plantean nuevas preguntas hoy día a la vez que allanan el camino para el desarrollo posterior de nuevos enfoques de la teoría de la imagen a través de una reconstrucción de sus manuscritos y los meandros fructíferos de su biblioteca, donde juntó valiosa bibliografía relacionada, el paraíso para cualquier lector de las asociaciones polarizantes en su movimiento pendular (de la magia a la ciencia, de la religión a la filosofía). Con este telón de fondo, volvemos a nuestra pregunta inicial: ¿qué es lo que a Warburg le pareció tan fascinante de este escudo decorado? La respuesta se encuentra, por así decirlo, en sus anotaciones fragmentarias y los intersticios (*Zwischenräume*) latentes que las relacionan para reconstruir su historia de rutas migratorias y el término ambiguo que se utiliza para designarlo y que Warburg anotó con marcado interés: *xicalcolihqui*.

Warburg conoció este concepto náhuatl y se dio a la tarea de buscar el campo semántico icónico figurativo de su genealogía con el apoyo de los estudios de americanística realizados por Eduard Seler (1849-1929) y Zelia Nuttall, quienes se dedicaron a rescatar e investigar códices importantes como el Códice Florentino y el Códice Mendoza. En su complejidad y ambigüedad, el vocabulario precolombino apuntaba a un amplio potencial pictórico, como el misionero seráfico Fray Bernardino de Sahagún había ya aprendido de sus informantes nativos [4]. Según Seler – quien se basó en los escritos de Sahagún – *xicalcolihqui*, podía ser traducido literalmente como “lo circular que ciñe” al derivar de las palabras *xicalli* y *colihqui*: la primera palabra hacía referencia a un cuenco o bien una vasija cuya forma concreta venía a expresarse en el segundo concepto cuyo campo semántico apuntaba a lo que aparecía como “enrollado, curvado, envuelto”. *Xicalcolihqui* evocaba así un recipiente cóncavo: Warburg extrajo la información de Eduard Seler (Seler 1890, 141), como se constata bajo:

|               |                                 |                 |                                              |
|---------------|---------------------------------|-----------------|----------------------------------------------|
| Seler         | “xicalcolihqui”                 | Seler           | “xicalcolihqui”                              |
| I.c.          |                                 | I.c.            |                                              |
| p.141         |                                 | p.141           |                                              |
| zu dem Schild |                                 | sobre el escudo |                                              |
| xicalli       | eigentlich das Gefäß, das runde | xicalli         | a decir verdad el recipiente, que es redondo |
| colihqui      | “gewunden, gekrümmt, gedreht”   | colihqui        | “enrollado, curvado, envuelto”               |

Soll man annehmen das xicalcolihqui  
[das Runde umringelnde] hier bedeutet: „eine  
zurückgekrümmte Linie (colihqui), wie  
man sie auf den Schalen (xicalli) als Rund-  
verzierung anzubringen pflegte?“

Hay que pensar que xicalcolihqui  
[lo circular que ciñe] significa aquí: “una  
línea enroscada en sí misma (colihqui),  
¿como la solían poner sobre las vasijas (xicalli) a  
manera de una ornamentación redonda?”

[WIA III 2.1. ZK 40 “Americana”, 040/021085]

El ornamento que da nombre al símbolo es, por tanto, una imagen originaria en la que se evoca figurativamente el recuerdo de un contenedor. Incluso la función que pudo haber adquirido este recipiente se puede deducir de su forma sinuosa, ya que era especialmente adecuado para contener líquidos, ya fuera agua mezclada con cacao, la bebida sagrada de los dioses del panteón mexica. Para Warburg, quien leyó meticulosamente a Selser, había más en juego: según su entendimiento, el agua había sido almacenada en un recipiente cuya forma estaba determinada por su función (*apresar/greifen*), pero que ahora había sido transferida a una figura ornamental, una imagen figurativa estilizada concebida por el individuo con valor simbólico (*aprehender/begreifen*). Estudios recientes han podido confirmar lo que ya se suponía hacia 1900 con base en los pictogramas de los códices, a saber, que *xicalcolihqui* se refería a su vez a la sección transversal de un caracol marino, una onda de agua o incluso a un torbellino. De acuerdo con el entender teórico icónico de Warburg, la fuerza “domesticada” de la naturaleza (ya fuese agua o aire), se encontraba presente “transferida” en la imagen (Barniff 1974). Para el historiador hamburgués, las deidades del clima eran “domesticadas”, “aprisionadas” por este acto simbólico, no para destruirlas, sino para manipularlas mediante el ritual respectivo, o mejor dicho, para poder “apropiarlas” (*anverleibt*), “incorporarlas” (*einverleibt*), o bien “adherirlas” (*zuverleibt*). Para Warburg venía a ser una forma de expresar las vivencias del ser humano con la naturaleza de su entorno mediante un lenguaje figurativo. Warburg vio en esto una necesidad antropológica connatural al ser humano, subyacente en todas las culturas: una necesidad primordial de establecer relación con el mundo exterior y las incommensurables fuerzas naturales que lo habitan. A su vez, esta confrontación fungía como piedra de toque para estimular la voluntad humana de comprender lo “desconocido” latente en la naturaleza e incluso llegar a dominarla mediante artefactos materiales y vehículos tecnológicos, hasta los esfuerzos del lenguaje científico y simbólico-metafórico al darle “nombre” a lo “desconocido”. Así, para Warburg, la articulación simbólica hacia visible el establecimiento de una distancia ganada entre el individuo y su entorno ambiental. La experiencia de la distancia obtenida era susceptible de ser resguardada en la memoria (tanto individual como cultural) y ser transmitida así a otras generaciones. Para Warburg, era esencial que la decoración del escudo (forma adicional) no sólo representara una expresión de las fuerzas de la naturaleza mediante el trazo de “líneas en movimiento”, sino que mediara activamente esta acción y, por tanto, fuera capaz de revelar las relaciones simbólicas entre el hombre y su entorno (su orientación en el cosmos). El proceso de creación (*Gestaltung*) se manifestaba en la forma geometrizada o estilizada del *xicalcolihqui*, por lo que este ornamento “enroscado” venía a ser un ejemplo particularmente adecuado para describir la determinación de la circunferencia como un proceso en el que se reconocía la acción simbólica del individuo



6 | Ilustración de Yacatecutli, *Códice Florentino*, lib. 1, cap. 19, fol. 17r. Digital Florentine Codex/Códice Florentino Digital, edited by Kim N. Richter and Alicia Maria Houtrouw, fol. XCIr, Getty Research Institute, 2023.



(*symbolische Handlung*) con su entorno. Warburg también insinuó que el ornamento de la línea ondulante que bosquejó con particular interés podría estar relacionado con la imagen figurativa de la escalera, que se encontró como símbolo visual provocador del relámpago y la lluvia en los diferentes grupos indígenas del *southwest* que visitó (varios pasajes, en relación con los ornamentos de la iglesia de Acoma, en WEB, 533-536). En el complejo mundo del panteón mexica, *xicalcolihqui* fungía como atributo de varias deidades: tanto del dios del viento Quetzalcóatl como del dios de protector de los mercaderes, Yacatecutli, cuyo escudo llevaba el ornamento “circular que ciñe de la jícara” [Fig. 6].

Seler transcribió la parafernalia de las divinidades descritas por Fray Bernardino de Sahagún (*Códice florentino*, in Dibble, Anderson 1961, lib. IX, caps. I-VI, 1-32), misma que fue recogida en Warburg:

Seler, Altmexikanische Studien  
Veröffentl[ichungen aus dem] K[öni]gl[ichen]  
Mus.[eum] Berlin 1890

Ein Capitel aus d.[em] Geschichtswerk des  
P.[aters] Sahagun.  
Mss. in d.[er] Laurenziana  
Madrid Acad.[emia de la] Hist.[oria] U. B.[iblioteca]  
d.[el]Palacio  
Zu der Abb.[ildung] Yacatecutli (Krieg.[erischer]  
Häuptling als  
Gott d.[er] Kfl.[Kaufleute] der das [Zeichnung] Zei-  
chen trägt die  
Erklär[un]g:  
Xicalcolihqui, y nichmal  
Mit der Wickelverzierung der Jicaras ist  
Sein Schild geschmückt  
Quetzalxical colihqui yuichimal  
Sein Schild zeigt die Wickelverzierung der Jica-  
ras  
Ist sein Schild geschmückt  
Quetzalxical colihqui yuichimal  
sein Schild zeigt die Wickelverzierung  
der Jicaras

Seler, Altmexikanische Studien  
Veröffentl[ichungen aus dem] K[öni]gl[ichen]  
Mus.[eum] Berlin 1890

Un capítulo d[e] la obra histórica del P.[adre] Sa-  
hagún.  
Mss. en l.[a] Laurenziana  
Madrid Acad.[emia de la] Hist.[oria] U.[niversidad]  
de la] B.[iblioteca] d.[el]Palacio  
Respecto a la i.[magen] Yacatecutli (gue.[rrero] ca-  
cique como  
dios d.[e] los m.[ercaderes] que porta el [dibujo]  
signo, con lleva la  
expl.[icación]:  
Xicalcolihqui, y nichmal  
Con el ornamento enroscado de las jicaras  
Su escudo está adornado  
Quetzalxical colihqui yuichimal  
Su escudo muestra el ornamento enroscado de  
las jicaras  
Su escudo está adornado  
Quetzalxical colihqui yuichimal  
Su escudo muestra el ornamento enroscado  
De las jicaras

[WIA III 2.1. ZK 40 “Americana”, 040/021084]

Esta última deidad protegía a los comerciantes y viajeros cuyas expediciones de exploración y comercio operaban dentro de una política de expansión del poder y, por tanto, a menudo se asociaban con empresas bélicas, en otras palabras —pensándolo en el sentido de Warburg — con el gesto de “apresar” (*greifen*), tal y como Warburg pudo haberlo visto, como veremos, en el código Mendocino [5].

#### IV

Precisamente, la descripción de un episodio bélico acaecido en 1541, mencionado en el estudio de Nuttall sobre los escudos, resultó el punto detonador para la vinculación que Warburg



hiciera con respecto al gesto de apresar o someter y la distinción iconográfica y simbólica del *xicalcolihuiqui chimalli* para los más valientes guerreros que capturaban varios contrincantes.

Según el relato, cuando el virrey Antonio de Mendoza marchó contra el pueblo belicoso de los chichimecas en la zona norte del Virreinato de la Nueva España, lo acompañó Francisco Acaztili, un líder local convertido al cristianismo, que portaba un chimalli adornado con plumas de quetzal verde y un adorno deslumbrante en el medio (la descripción a partir de las fuentes se corrobora y encuentra también en García Icazbalceta 1980, vol. II, 307). Con toda probabilidad, se trataba del *xicalcolihuiqui chimalli*, que estaba reservado solo para los guerreros más valientes, es decir, aquellos que habían podido poner bajo su poder a más de cinco prisioneros de guerra. Warburg extrajo la siguiente información al respecto documentándola en dos fichas, aludiendo en la primera a la ilustración del valiente guerrero en el gesto de captura:

Un guerrero (fig. C) pintado de amarillo con escudo [dibujo de greca] apresa a un capturado según el Cód.[ice] Mendoza (Kingsborough)

Ein Krieger (fig. C) abgeb.[ildet] gelb bemalt mit Schild [Zeichnung] der einen gefangenen ergreift nach Cod. Mendoza (Kingsborough)

“ornamento de un hombre que ha capturado a 5 guerreros. Tiene el nombramiento de Quachic”.

“Schmuck eines Mannes, der 5 Kriegsgefangenen gemacht hat. Er führt den Titel Quachic”.

[WIA III 2.1. ZK 42 “Sammlungen Kunstgesch.[ichte] Baukunst”, 042/022033]

Zelia Nutall, On Ancient Mexican Shields, Int. Arch. Ethn. 1892, p. 34 [Internationales Archiv für Ethnographie]

“Zelia Nutall, On Ancient Mexican Shields, Int. [ernationales] Arch.[iv für] Ethn.[ographie] 1892, p. 34

“aquél que hizo más de cinco prisioneros y se distingue a sí mismo de otro modo, lleva como distinciones de honor, el título de Quachic y el escudo ‘Xicalcolihuiqui’”

“he who made more than five prisoners and Otherwise distinguishes himself, realized as marks of honor, the little Quachic and the ‘Xicalcolihuiqui’ shield”

p. 40 de nueva cuenta se menciona sin explicación.

p. 40 noch einmal darüber ohne Aufklärung.

[WIA III 2.1. ZK 40 “Americana”, 040/021078]

Para Warburg el juego cromático del vestuario y las plumas que decoraban el escudo debió de despertar admiración, asombro, respeto y miedo entre los contendientes del relato. Esto se debía a que la decoración del atuendo y parafernalia militar mexicana subrayaban de manera impresionante la apariencia física de su portador, en tanto el adorno geométrico del escudo portado por el brazo del guerrero, gracias a las cualidades ópticas y hápticas de la plumaria (color y textura) – como lo reproducía con sus finas estructuras el dibujo de la lámina en el texto de Nuttall – [Fig. 2], “cobraba vida” (*verlebendigte*) ante la mirada de los contendientes debido a los contrastes icónicos y formaciones visuales acaecidas y percibidas en el movimiento de la acción corporal en su avance militar, es decir, *in actu*. Las formas simbólicas, los atributos de sus respectivos portadores, se “activaban plásticamente” gracias a su rico jue-

go cromático: la superficie era susceptible de transformarse en un campo de visión potencial en el que “aparecían” figuras y formas ante la mirada. A Warburg no sólo le preocupaba el significado del ornamento en sí, sino también su “activación” en su manipulación e incorporación. Las formas ornamentales adicionales a la vestimenta tenían como objetivo un efecto especial visual, a través del cual la presencia sagrada se manifestaba y cobraba vida en el contexto ritual bélico. Poco se sabe sobre cómo Warburg explicaría más adelante la forma en que los colores afectaban a la percepción, pero se puede establecer sin lugar a dudas a partir de sus notas sobre psicología y estética (véase WIA III 37.1 “Ebbinghaus, Psychologie”, SS 1892, bound notebook MS, 31 fols., aquí fols. 23-31). Aunque no pudo seguir las conexiones aparentes con más detalle, Warburg poseía un sentido intuitivo de la relevancia icónica de los procesos visuales en cuestión: la vivificación de las fuerzas divinas podía crearse mediante el contraste lúdico de los colores y cualidades de los materiales naturales utilizados. Por lo tanto, a Warburg no le interesaba sólo establecer el significado del símbolo en sí y que encontraba expuesto en los escritos de los antiguos americanistas. Más bien, estaba dispuesto a escudriñar el amplio espectro de posibilidades de significación con respecto a la “determinación de la circunferencia” sin cuya acción ritual – que vio manifestarse en formas pictóricas y vehículos portadores de imágenes – no se comprendía el alcance del horizonte simbólico que el individuo negociaba continuamente con su entorno.

Debido a su importancia en el mundo náhuatl, los escudos de este tipo solían cumplir también otras funciones ceremoniales, como por ejemplo durante las ceremonias dancísticas en las que personas de alto rango los empleaban durante su ejecución. Así, es posible imaginar que en el contexto ritual, al manipular y poner en movimiento el escudo, se visualiza una forma dinámica: surge la línea envolvente que a su vez y al mismo tiempo tiene un efecto dinamizador al aparecer ante los ojos y cobrar presencia visual en la realidad. Este efecto, sin embargo, sólo se logra en la medida en que esta energía se moviliza visiblemente en el contexto del ritual, es decir, a través del manejo del vehículo portador o dispositivo, pues éste cataliza el juego contrastante de los colores y textura de las plumas [6]. Lo que podemos obtener para una comprensión más completa de la teoría de la imagen de Warburg es que la escenificación de empresas bélicas en el contexto de celebraciones rituales servía no sólo para mantener en mente eventos importantes, sino también para “darles vida” a través de los vehículos de la imagen. Incluso, aún cuando el antiguo orden religioso del mundo náhuatl parecía haberse extinguido por la Conquista, continuó transformada su sobrevivencia bajo el cristianismo, como muy posiblemente Warburg pudo haber concluido.



7 | Theodor de Bry, *Quae pompa delecta ad regem deferatur*, grabado, coloreado a mano, 15.0 x 22 cm (imagen) sobre 35.0 x 25 cm (folio). Tomado de: Theodor de Bry y Jacques Le Moyne de Morgues, *Brevis narratio eorum quae in Florida Americae provincia Gallis acciderunt, secunda in illam navigatione, Quae est secunda pars Americae*, Francofurti ad Moenum 1591, 37. William L. Clements Library, University of Michigan Library Digital Collections.

En su viaje de regreso de Inglaterra en septiembre de 1592, el duque Federico I (r. 1593-1608) trajo consigo varios artefactos y exótica para su gabinete de arte (*Kunstammer*) que, gracias a las adquisiciones de sus agentes activos en distintas cortes y colecciones europeas, se enriqueció durante el período de su reinado con los *ethnographica* de otras colecciones no menos famosas (hablamos de la colección del capitán del castillo de Tubinga, Niclas Ochssenbach (1562-1626) y más tarde de Johann Jakob Guth von Sulz Durchhausen, véase Bujok 2004, 113-114). La conquista de América abonó a la colección ducal magníficas piezas, cuya posesión (*greifen*) resaltaba la pretensión de poder del regente alemán oriundo de Montbéliard: cuanto más adquiría en extensión (*Umfang*) la colección, más poderoso hacía parecer a su propietario. Su posesión y exhibición convocaba a una corroboración simbólica y pública del poder del duque. Por esta razón, la colección – lejos de pensarse como estática – adquiría un dinamismo sin precedentes cuando sus piezas se mostraban en celebraciones festivas mediante desfiles conmemorativos y torneos de caballería: los artefactos cúltricos, ornamentos e insignias bélicas avenidos de nuevas tierras “descubiertas” y más allende del mar, se integraban así en la vida y rituales celebrativos de las cortes europeas. En este sentido, la presencia del *xicalcolihqui chimalli* en el gabinete de Federico I se inserta no sólo en esta lógica de poder material y simbólico, sino que más allá la continúa resignificándola al trasladarse por otros itinerarios geográfico-culturales. Hasta este momento, no se sabe con certeza si el escudo formaba parte de los cargamentos que el conquistador Hernán Cortés o el virrey Antonio de Mendoza

junto con el código habían enviado al monarca español y emperador Habsburgo Carlos V. Las fuentes no lo permiten saber hasta su llegada a la colección ducal de Wurtemberg, en cuyo inventario de 1654 se le menciona como un “escudo indígena circular de plumaria a color” [7]. No obstante, sabemos que Federico I lo tenía ya en posesión en 1599, año en que se mostró al público con motivo de las celebraciones realizadas en torno a la reunión del parlamento estatal convocado por el duque ese 23 de febrero de 1599. Entre los eventos caballerescos, como el *Ringrennen*, se proyectó también la entrada triunfal de la “Reina de América”, portada en andas por la comitiva de la guardia ducal. Ésta apareció como personificación alegórica siguiendo el modelo de un grabado de Theodor de Bry, cuya obra contribuyó a difundir la leyenda negra de la conquista española a través de numerosos grabados [Fig. 7]. Pero más sorprendente resultó que tanto el duque Federico I como su séquito fueron activos

participantes al vestirse con los trajes confeccionados explícitamente para la puesta en escena, luciendo aquellos atributos ornamentales de América tomados del gabinete del palacio para servir como vehículos portadores de imágenes dinamizadoras durante la procesión.

Según la crónica escrita por la pluma de Jakob Frischlin, la “Reina de América”, envuelta en ricas plumas de papagayo, abrió el torneo con las siguientes palabras:

Und wolt jetzt auch ins Teutschelant  
Daselbsten ein Fürst Hochgeborn  
Zu aller Tugent außerkohrn  
Fridrich so wirdt sein Nahm genandt  
Hertzog von Würtenberger Landt.

Y ahora también quiero llegar al país alemán  
donde un noble príncipe ha nacido  
con todas las virtudes galardonado  
Federico así su nombre es mencionado  
duque de la tierra de Wurtemberg  
(Frischlin 1602, 130).

El torneo de caballería organizado por el duque articulaba con maestría el traslado o la transferencia del poder político, al permitirle, mediante la puesta en escena de una procesión alegórica, “apropiarse” *in actu* de la riqueza mítica de América. Con la celebración de este acto simbólico, el duque protestante y su corte reclamaban un lugar en la competencia global por la adquisición de territorios y con ellos de culturas y riqueza. A la vez incursionaban como salvadores de América al actuar contra la *ambitio regnandi* de los gobernantes católicos, toda vez que la “Reina de América” rechazaba el dominio del rey español y clamaba la liberación de la opresión explotadora del monarca católico en su ambición por las riquezas del Nuevo mundo:

Und daß die allerliebste mein  
Mich einmal auß der schweren Pein  
Erlösen wird.

Y pues mi máspreciado [duque Federico I]  
de mi grave pena  
me liberará  
(Frischlin 1602, 131).

La puesta en escena ofrecida con motivo del Ringrennen junto con la ostentación y manipulación de diversos artefactos y vehículos icónicos, articulaba una figura profética que se erigía como imagen admonitoria para la dinastía gobernante católico-hispana cuyo “mal gobierno” habría fraguado en parte la leyenda negra de la monarquía española. En la transmisión geográfica, temporal y cultural, el *xicalcolihqui chimalli* en manos de la corte de Federico I desplegó su potencial y amplió el alcance/perímetro (*Umfang*) de su sentido. El testigo gráfico de la época que sirvió como boceto inicial para el diseño de vestuario y dirección coreográfica



8 | Artista desconocido, entrada de la Reina América, acompañante con abanicos de plumas, séquito de escudos y portadores de armas, pluma con bister pintado en dorado y colores opacos (29,9 x 55,5 cm). Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen/Museen, Graphische Sammlung, KK207.

de las escenas [8], muestra que el escudo no sólo se inspiró “fielmente en el original”, sino que fue empleado como instrumento en la escenificación, cobrando así “vida”, por decirlo en palabras de Warburg [Fig. 8]. El desplazamiento de la procesión alegórica en el jardín del palacio y la puesta en escena del torneo caballeresco movilizaron las cualidades estéticas de la vestimenta, sus respectivos atributos ornamentales, y pusieron así en marcha todo un aparato visual en la que el duque protestante se apoderó de la simbología política católica de poder y le dio “vida” a las cualidades psicológicas y espirituales implícitas en un viraje contextual distinto.

## VI

Recordemos: “simbolismo, ¿qué eres tú?” Las notas que Warburg hizo en el curso de sus lecturas sobre la bibliografía de americanística, si bien proporcionan información fragmentaria, resultan ser indicios cuyo rompecabezas está aún en proceso de reconstrucción con relación a su interés por las culturas antiguas americanas y su *Nachleben* [sobre la reconstrucción, véase nota 3]. Por lo pronto, parece que en el siglo XXI el *xicalcolihqui chimalli* se ha detenido temporalmente como portador de una imagen dinamizadora. En el contexto de la colección del museo, detrás de los cristales blindados de la vitrina, sus posibilidades de movimiento parecen haberse extinguido por el momento. Almacenado de esta manera, el escudo no sólo ha perdido la dimensión energética de su posible empleo ritual, sino también la posibilidad de embarcarse en “rutas de transferencia y migración”. Pero, cabe preguntarse si la vida

que una vez fue *movida y conmovida* por las “plumas ricas” se ha congelado realmente en su ubicación permanente en el Museo Estatal de Stuttgart. Y, con ello volvemos a la pregunta medular que Warburg se hizo durante su estancia americana, ¿cómo determinar el alcance simbólico, que se revela en constante negociación cultural? Cuando en el 2011 se inauguró la exposición *El vuelo de las imágenes. Arte plumario en México y Europa*, en la Ciudad de México, esta pregunta se deslizó muy probablemente sin ser percibida por el concepto curatorial de sus organizadores y las autoridades institucionales implicadas. De la exposición se desprendió un catálogo que buscaba reevaluar este artefacto mexicano, el *xicalcoliuhqui chimalli*, en toda su complejidad y ante los ojos de un público más amplio en el lugar geográfico original donde había sido confeccionado (Fane, Russo, Wolf 2015). El escudo de Stuttgart, aunque siempre estuvo presente en los textos del catálogo, permaneció, pese a los esfuerzos de sus organizadores, físicamente ausente. Si el Museo Estatal hubiera permitido que el escudo hiciera un viaje de regreso temporal al lugar de su creación después de muchos siglos (esta vez transportado no por barco abriendo el agua del océano, sino por avión surcando el aire), podría haber sido capaz de poner a discusión las huellas que ha dejado a lo largo de su historia. Con las rutas de migración que se hubiesen podido cartografiar de manera retrospectiva, se habrían planteado preguntas nuevas, incluso se habría reactivado una memoria cultural que habría apelado a una revisión histórica y, por lo tanto, hubiera incluso podido aparecer como una figura admonitoria. En este sentido y, mediante sus fragmentos y notas americanos, Warburg nos enseña a comprender la energía en potencia de un artefacto como el *chimalli* y que es capaz de activar en su movilización (física y temporal) y, con ello, colocarnos en un espacio de reflexión, mediante el que seamos capaces de percibir su dimensión simbólica. Especialmente ante un artefacto que, debido a sus cualidades materiales e icónicas, fue a la vez signo de triunfo, posesión y trofeo, independientemente de los contextos en los que se transfirió.

Los enfoques de Warburg resultan así adecuados para hacer preguntas relacionadas con la historia pasada y actual. Me refiero a la de la propiedad y restitución. En este espacio no es posible tratar la política museística ni del comercio de piezas artísticas, como tampoco es el lugar para discutir con amplitud y profundidad el *chimalli* desde una perspectiva abarcadora de la política de restitución y procedencia de los museos etnológicos tratada con virulencia política en la última década. Pero una cosa se puede determinar con certeza a partir de esta simple pregunta, que a menudo se plantea en el público: el *chimalli xicalcoliuhqui* sigue siendo un trofeo del que todavía las instituciones se resisten a prescindir, por lo menos física (*greifen*) y simbólicamente (*begreifen*).

---

Todas las transcripciones del material de archivo corren a cargo de la autora, así como las traducciones del alemán al castellano.

---

## Notas

[1] Otro escudo similar se encuentra en el Museo de Antropología de México (Ciudad de México). En el Landesmuseum de Wurtemberg (Baden-Wurtemberg, Alemania), la ficha museográfica ofrece la siguiente información: escudo de plumas “meandro”, azteca, c. 1520 Inv. [E 1402] Federico I de Wurtemberg (1557-1608). Material/técnica: madera, caña, vellón, plumas, cuero crudo, medidas: D. 71 cm, H. 5,8 cm, ca. 1520. Para un estudio anterior en alemán sobre esta pieza en las notas de Warburg, véase Báez Rubí 2018. Cabe acotar que el presente texto se basa en esta versión previa.

[2] Warburg 1895. Cabe recordar que para su tesis de habilitación al regreso de su viaje americano, Warburg sopesó un tema ligado al vestuario cuyo material se resguarda bajo WIA III 58.10 con el título *Das Festwesen als vermittelnder Ausbilder der gesteigerten Form*. Qué tanto servirían algunos ejemplos de su viaje americano es algo que se establece por el momento sólo hipotéticamente. Véase al respecto Wedepohl 2024, 107-108.

[3] Warburg conoció la existencia de la enciclopedia durante su viaje a América a través del contacto establecido con los hispano-mexicanos asentados en Nuevo México. La reconstrucción de éstos se está llevando a cabo en el proyecto “Aby Warburg y los estudios precolombinos: reconstrucción histórica y desarrollo teórico (UNAM)”, cuyos participantes son Linda Báez Rubí, Emilie Carreón Blaine, Tania Vanessa Álvarez Portugal y Jarzinho Panqueba.

[4] Bernardino de Sahagún, *Códice florentino: historia general de las cosas de la Nueva España* (in Dibble, Anderson 1961, lib. 1, 44): “quetzalcualcolihquij yn jchimal, ytlacçaiia ymac onoc, otlatopile [Su escudo era de plumas de quetzal, en un diseño calado. Su bastón de viaje estaba en su mano]”.

[5] Cabe aclarar que la representación formal del gesto de capturar (representación realista natural a favor de una abstracta pictográfica) se encuentra bajo la influencia de aquella gestualidad representada en grabados europeos. La modificación formal obedece a una adaptación del proceso artístico muy común en la época de contacto (siglo XVI) entre los grupos indígenas y los misioneros quienes se encargaron de su educación y conversión al cristianismo. Véase para este tema Escalante Gonzalbo, von Kügelgen, Niedermeier 2008, Estrada de Gerlero 2011.

[6] A partir de las fuentes es posible reconstruir el efecto estético que producen: “Las plumas que cría en la cola se llaman quezalli (y) son muy verdes y resplandecientes, son anchas, como unas hojas de espadaña dobléganse cuando las toca el aire (y) resplandecen muy hermosamente” (*Historia General*, vol. III, 234).

[7] “Ronde Indianische Tartsche, von gefarbttem Federwerckh”. Inventario de la Kunstkammer del Ducado-Wurtemberg en Stuttgart de 1654, Hauptstaatsarchiv Stuttgart A 20 a Bü 6, p. 4. El escudo probablemente perteneció a la colección de Johann Jakob Guth von Sulz-Durchhausen, que pasó a la Kunstkammer Ducal en 1653. Sin embargo, los escudos se representan en el boceto para las celebraciones del torneo de caballería y la carrera de anillos organizada por el duque Federico I (r. 1593-1608) para su corte en 1599. Véanse Fleischhauer 1976, 140, nota 7.

[8] Weimar, Kunstsammlungen (Inv. Nr. KK 2002-209). La ilustración de la procesión festiva consta de ocho dibujos sobre papel, dibujados a pluma con bistre y coloreados con acuarela y oro (entre 296 y 305 mm de altura; y entre 386 y 563 mm de ancho). El papel se unió para formar una tira larga de 4 m de longitud.

---

## Bibliografía

### Abreviaturas

*Historia General*

Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, México 1938.

WIA

Warburg Institute Archive.

WIA GC

Warburg Institute Archive, General Correspondence.

WIA FC

Warburg Institute Archive, Familiar Correspondence.

WEB

A. Warburg, *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hrsg. und kommentiert von M. Treml, S. Weigel und P. Ladwig, Berlin 2010.

ZK

*Zettelkasten*.

## Referencias bibliográficas

Anders 1965

F. Anders, *Der Federkasten der Ambraser Kunstkammer*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien" 61 (1965), 119-132.

Báez Rubí 2018

L. Báez Rubí, *Xicalcolihqui: Das 'runde umringelnde' Ornament altmexikanischer Kunst*, en *Bilderfahrzeuge Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, hrsg. von A. Bayer, H. Bredekamp, U. Fleckner, G. Wolf, Berlin 2018, 190-201.

Báez Rubí 2023

L. Báez Rubí, *'Old Mexico' in the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, in *Camere con vista: Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 19 settembre – 10 dicembre 2023), a cura di M. Faietti, E. Schmidt, G. Targia, G. Wolf, Firenze 2023, 118-120.

Báez Rubí 2024

L. Báez Rubí, *Quechmictoplican: mítico lugar de encuentro entre Aby Warburg y Mesoamérica*, en Báez Rubí, Carreón, Álvarez 2024, 119-164.

Báez Rubí, Carreón, Alvarez 2024

L. Báez Rubí, E. Carreón (coords.), T.V. Alvarez (ed.), *Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones*, México 2024.

Barniff 1974

B. Barniff, *Algunas representaciones de la greca escalonada en el norte de Mesoamérica*, "Anales del INAH", México 1974, 23-30.

Bleichmar 2021

D. Bleichmar, *The cabinet and the world Non-European objects in early modern European collections*, "Journal of the History of Collections" 33, 3 (2021), 435-445.

Bujok 2004

E. Bujok, *Neue Welten in europäischen Sammlungen*, Berlin 2004.

Dibble, Anderson 1961

C.E. Dibble, A.J.O. Anderson (eds.), *Bernardino de Sahagún, Códice florentino: historia general de las cosas de la Nueva España*, Santa Fe 1961.



Escalante Gonzalbo, von Kügelgen, Niedermeier 2008

P. Escalante Gonzalbo, H. von Kügelgen, M. Niedermeier (coords.), *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, México 2008.

Estrada de Gerlero 2011

E. Estrada de Gerlero, *Muros, sargas y papeles. Imagen de lo sagrado y lo profano en el arte novohispano del siglo XVI*, México 2011.

Fane, Russo, Wolf 2015

D. Fane, A. Russo, G. Wolf (eds.), *Las imágenes toman vuelo. El arte plumario en México y Europa 1400-1700*, München 2015.

Feest 1990

C. Feest, *Vienna's Mexican treasures: Aztec, Mixtec, and Tarascan works from sixteenth-century Austrian collections*, "Archiv für Völkerkunde" 45 (1990), 1-64.

Fleischhauer 1976

W. Fleischhauer, *Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg in Stuttgart*, vol. 87, Stuttgart 1976.

Frischlin 1602

J. Frischlin 1602, *Beschreibung deß Fürstlichen Apparatus, Königlichen Aufzug/Heroischen Ingressus und herrlicher Pomp und Solennitet...*, Frankfurt am Main 1602.

García Icazbalceta 1980

J. García Icazbalceta, *Colección de documentos para la historia de México*, México 1980.

Heikamp 1972

D. Heikamp, *Mexico and the Medici*, Firenze 1972.

Keating, Markey 2011

J. Keating, L. Markey, 'Indian' objects in Medici and Austrian-Habsburg inventories. A case-study of the sixteenth-century term, "Journal of the History of Collections", 23, 2 (2011), 283-300.

Nowotny 1949

K.A. Nowotny, *A unique wooden figure from ancient Mexico*, "American Antiquity", 15, 1 (1949), 57-61.

Nowotny 1960

K.A. Nowotny, *Mexikanische Kostbarkeiten aus Kunstkammern der Renaissance*, Wien 1960.

Papapetros 2009

S. Papapetros, *Aby Warburg as Reader of Gottfried Semper: Reflections on the cosmic Character of Ornament*, in *Elective Affinities: Testing Word and Image Relationships*, Amsterdam 2009, 317-336.

Papapetros 2024

S. Papapetros, "Warburg and "The Genesis of Ornamentation": A (Pan-)American Question", en Báez Rubí, Carreón, Alvarez 2024, 189-280.

Rupprich 1956

H. Rupprich (hrsg.), *Dürer Schriftlicher Nachlass*, "Berlin Deutscher Verein für Kunstwissenschaft", vol. 1 (1956).

Semper 1856

G. Semper, *Über die formale Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, Zürich 1856.

de la Torre Villar 1956

E. de la Torre Villar, *Los presentes de Moctezuma. Durero y otros Testimonios*, "Revista de historia americana y argentina" I, 1-2 (1956), 57-84.

Turpin 2006

A. Turpin, *The New World collections of Duke Cosimo I de' Medici and their role in the creation of a Kunst- and Wunderkammer in the Palazzo Vecchio*, in *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, edited by R.J. Weston Evans, A. Marr, Aldershot 2006, 63-85.

Warburg 1895

A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de' Cavalieri*, "Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze" (1895), 133-146.

Wedepohl 2024

C. Wedepohl, *Aby Warburg, Heinrich Voth and the Study of Native American Religious Ceremonies*, en Báez Rubí, Carreón, Alvarez 2024, 81-118.

---

## English abstract

Drawing on an unpublished set of notes by Aby Warburg, Linda Báez Rubí explores Warburg's concept of *greifen* (physical seizure) and *begreifen* (grasping intellectually) as a key to interpreting the migration of images (*Bilderwanderung*) between Mesoamerica and early modern Europe. The case study is the *xicalcolihqui chimalli*, a stepped-fret feather shield used by the Mexican people in the sixteenth century. The author traces its itinerary from manufacture and ritual use in Tenochtitlan to its appropriation by Hernán Cortés and Viceroy Antonio de Mendoza, its display in German Kunstkammern, and its reuse in a court pageant held by Duke Frederick I of Württemberg in 1599. The article demonstrates Warburg's understanding of artefacts as vehicles, capable of being reactivated whenever colour, motion, and ceremonial context could vivify their symbolic significance. Finally, this microhistory also highlights Warburg's foresight regarding issues of cultural transfer, museological display and restitution that continue to be debated today.

---

**keywords** | Aby Warburg; Xicalcolihqui chimalli; Kunstkammer; Hernán Cortés; Antonio de Mendoza; Bernardino de Sahagún; Jakob Frischlin.



# Towards a Philosophical Anthropology

## Cushing in Dialogue with Warburg

Serzenando Alves Vieira Neto



1 | Gotthold August Neeff, Aby Warburg Sitting on a Rock with the Bag of his 'Buckeye Camera', North of the Ruins of Pueblo San Cristóbal, 1896. Source: Warburg Institute Archive.

2 | John K. Hillers, Frank Hamilton Cushing em traje Zuñi, c. 1880-1881. Source: National Anthropological Archives, Smithsonian Institution.

Aby Warburg's (1866-1929) journey to the United States, which began on September 5, 1895, under the pretext of attending his brother Paul's wedding, soon evolved into a full-fledged intellectual expedition, lasting until May 1896. In Washington, Warburg visited the Smithsonian Institution and came into contact with its ethnographic research. Driven by a growing interest in the art and culture of the Pueblo peoples, he continued westward, toward the American Southwest [Fig. 1]. This experience stands as a paradigmatic episode in Warburg's engagement with anthropology, revealing how his encounter with Pueblo culture proved decisive for the formulation of an image theory shaped by anthropological concerns, prompting an expansion that redefined both the scope of his interests and the complexity of his method.

Within the broad range of issues that emerge from this experience, the present article focuses on a specific point: Warburg's engagement with the ethnologist and pioneer of participant observation, Frank Hamilton Cushing (1857-1900) [Fig. 2]. Although this connection has been mentioned in the literature, this study aims to offer a more systematic treatment of the topic, drawing on materials that have received little attention, such as Warburg's correspondence, his notes, and the conceptual affinities that emerge between their respective works.

Seeking to reconstruct the intellectual contours of this relationship, without losing sight of the organic way in which it is embedded within the broader arc of Warburg's trajectory, this article aims to examine the conceptual framework that not only explains but also guides his approach to anthropology. From this perspective, it explores the convergences between symbolic ornamentation, mythical thought, and integrated cosmology, as they manifest in both explicit and implicit exchanges between Warburg and Cushing. Underlying this inquiry is the hypothesis that Cushing as a figure should be reconsidered not as a peripheral or episodic reference, but as a decisive element in the development of Aby Warburg's theoretical thought.

### **Psychological Aesthetics and the Problem of the Origin of Art: Aby Warburg's Formative Horizon Between Art History and Philosophical Anthropology**

Since the publication of the first biography by Carl George Heise (Heise [1947] 2005), through classic works such as those by Ernst Gombrich (Gombrich [1970] 1986) and Bernd Roeck (Roeck 1997), to more recent biographical contributions (Hönes 2024; Lescourret 2014), the university education of the young Warburg has been extensively documented and studied. Figures such as Carl Justi, Jacob Burckhardt, Hubert Janitschek, and Karl Lamprecht frequently appear as his main points of reference in historical research. In a less orthodox aspect of his formation as an art historian, particular emphasis is placed on his readings of authors such as Tito Vignoli and Charles Darwin, through whom Warburg deepened his study of gesture, mimicry, and the physiological mechanisms of expression.

Warburg's doctoral dissertation is a product of this intellectual repertoire and marks his first substantial contribution to Renaissance studies. Focused on the analysis of the mythological paintings *The Birth of Venus* and *Primavera*, the dissertation engages with historiographic debates that were well-established at the time and converges toward a broader investigation into the relationship between painting and poetry in fifteenth-century Florence, reconstructing the historical process behind Sandro Botticelli's artistic program. Although concerned with a problem characteristic of historical erudition, the thesis was developed against a theoretical background that already pointed to markedly ambitious aims.

Strategic passages of Warburg's dissertation reveal the theoretical vocation of the young scholar, which manifests, for instance, in the preliminary note where he acknowledges that his study of the representation of "accessory forms in motion" contributes to Robert Vischer's psychological aesthetics, particularly regarding "an emerging sense of the aesthetic act of 'empathy' [*Einfühlung*] as a determinant of style" (*Renewal*, 89). This same theoretical impulse resonates in his interpretation of Botticelli's art as "a compromise between

anthropomorphic imagination and analogical reflection" (*Renewal*, 96), and in the four theses presented at the conclusion of the dissertation (*Renewal*, 144), which aim to grasp the essential unity of the artistic phenomenon through the formulation of nomothetic laws, to borrow Wilhelm Windelband's terminology. Indeed, Warburg was convinced of the possibility of rehabilitating aesthetic thought within art history, seeking a reconciliation between empirical observation and theoretical reflection. In March 1892, he sent Robert Vischer a copy of the dissertation, accompanied by a letter in which he acknowledged his intellectual debt to the book *On the Optical Sense of Form* (Vischer 1873), which enabled him to envision a connection between art history and aesthetics (letter to Robert Vischer, March 23, 1892, quoted in *Briefe*, 1, 101).

The developments stemming from Warburg's dissertation did not lead him directly to new Renaissance themes. Before returning to Florence in 1894—where he would encounter the drawings by Buontalenti that would give rise to his essay on the theatrical costumes for the Intermedi of 1589—Warburg spent a formative period in Berlin, dedicating himself to the study of psychology and physiology. This interlude reflects his interest in the emerging advances of these disciplines, especially the conception of psychology as an experimental, natural science. During the summer semester of 1892, Warburg attended lectures by Hermann Ebbinghaus, the German psychologist and pioneer of cognitive research who had studied under Wilhelm Wundt (Hönes 2024, 53). Furthermore, Warburg may have encountered ethnographic collections during this first stay in Berlin. Although no direct records support this hypothesis, it seems unlikely that the initiatives led by Adolf Bastian, then director of the Berlin Ethnological Museum and a key figure in its expansion, would have escaped his notice.

This entire framework connects to Warburg's broader interest in questions of philosophical anthropology, amply documented in his aphorisms, in which one can already discern a holistic perspective on the study of art and a universalist orientation (GS *Ausdruckskunde*, 18, 31, 60-61, 82, 119-120). Warburg's readings, in turn, both reflected and reinforced the widespread fascination at the end of the nineteenth century with so-called "primitive art." For instance, his 1890 reading of Gottfried Semper's text on ornamentation (GS *Ausdruckskunde*, 50), as well documented by Spyros Papapetros (Papapetros 2010, 310 ff.), introduced him to an approach that sought to identify, in the specific representations of ornament—whether among the Indigenous peoples of the North American Plains, the peoples of the South Pacific islands, the so-called Botocudos of Brazil, or the Aboriginal peoples of Australia (Semper [1856] 1884, 305-306)—the expression of an artistic principle that would convey, more or less consciously, a universal cosmic law (Semper [1856] 1884, 310).

Following this line of inquiry, other key examples of late nineteenth-century thought reinforce the connection between art history, philosophical anthropology, and ethnological studies in the construction of Warburg's conceptual architecture. On a more directly documented empirical level, one may highlight *The Beginnings of Artistic Activity* by Conrad Fiedler (Fiedler 1887), a work acquired by Warburg the year it was published (Gombrich [1970] 1986, 78), which pro-

poses a comprehensive philosophical approach to the origins of art. From a more contextual perspective, one may cite *The Beginnings of Art* by Ernst Grosse, as it signals a significant disciplinary shift by advocating ethnology as an indispensable field for the understanding of art (Grosse 1894, 19 ff.).

Without intending to explore this discussion in all its complexity, even an outline of its general contours suffices to underscore the organic place of the American experience within the conceptual architecture of Warburg's thought. The aim here is merely to indicate elements of his intellectual formation which, though often overlooked, prove crucial in challenging the notion of exceptionalism that underpins canonical interpretations, such as Gombrich's intellectual biography, which characterizes Warburg's engagement with anthropology as largely accidental (Gombrich [1970] 1986, 88). While there is indeed a degree of contingency in Warburg's American experience, it seems implausible that his involvement with the intellectual circle of the Smithsonian and his decision to undertake an extended expedition to the American Southwest (an area, it should be noted, hardly hospitable for a member of the Hamburg upper bourgeoisie) occurred without a prior theoretical predisposition.

### **Methodological Inflections: The Encounter with the Smithsonian Institution and Conversations on the Symbolism of Ornament**

Warburg's indifference toward the culture and lifestyle of the United States was evident from the earliest moments of his journey, as evidenced by his correspondence with James Loeb regarding the monotonous and uninspiring atmosphere of Chicago (letter from James Loeb to Aby Warburg, November 21, 1895 [WIA GC/10004]), as well as from later passages, including his well-known critique of "the emptiness of the civilization of Eastern America" (Warburg [1923] [1999] 2004, 301), the very same civilization that destroys "what the natural sciences, born of myth, so arduously achieve" (Warburg [1923] 1995, 54). It is not surprising, then, that Warburg spent so little time in the eastern United States. What drew his attention most in that region was, without a doubt, the Smithsonian Institution, which he visited on October 23, 1895, accompanied by the librarian Cyrus Adler. On that occasion, Warburg first saw Jesse Walter Fewkes's collection of pottery: "Adler [...] shows me the collection of vases by Dr Fewkes (the conscious symbolism of ornaments)" (Warburg [1894-1897] 1998, 150).

Fewkes had recently returned from an archaeological expedition to Arizona, bringing with him a collection of pottery and other archaeological artifacts. His interest in these objects—particularly in their symbolism and ornamental patterns—prompted Warburg to spend a short period in Washington to study the most recent publications in the field of ethnology, especially those focused on material culture, architectural patterns of dwellings, paintings, terracotta vessels, and ceremonial masks (Cestelli Guidi 1998, 30).

The importance of ceramics for the study of Indigenous symbols, beliefs, and religious practices was thoroughly explored and emphasized in Fewkes's research. For him, the ancient funerary pottery of the peoples who inhabited Sikyatki constituted fundamental evidence for reconstructing the different phases of their culture and their ancestral myths. Fewkes demon-



3, 4 | Food bowls with figures of quadrupeds from Sikyatki. Source: Fewkes 1898, 672, 676.

strated that archaic decoration did not follow the principles of realistic representation, but was essentially symbolic: human figures appeared as exaggerated caricatures, and animals often belonged to species unknown to naturalists (Fewkes 1898, 657). In addition to the traditional ornamental motifs commonly found on ceramics, there are numerous examples of mythological quadrupeds, unidentifiable reptiles, and regional animals such as the hare, the serpent, and the antelope [Fig. 3,4].

Warburg's contact with the material collected by Fewkes seems to have encouraged him to conceive of ceramics as a promising medium for studying the genesis of symbolic art: what he would later describe, in 1923, as the characteristically ornamental "treatment of such animals", in which one observes a decorative stylization of animal forms that leads toward a "symbolic pictographic writing" (Warburg [1923] 1995, 8).

This fascination with ornamental symbolism and with Fewkes's pottery collection proved decisive for the direction of Warburg's journey. Shortly after beginning his studies at the Smithsonian, he wrote to his confidante and future wife, Mary Hertz, about his intention to situate



the entire question of the genesis of ornament on a broader foundation, one that would include ethnographic material, and he also noted that he would likely depart the following week to observe the Pueblo peoples in New Mexico (letter to Mary Hertz, November 8, 1895, quoted in *Briefe*, 1, 144). Indeed, his growing interest in Pueblo culture and art led him to extend his stay in the United States, as he felt he could not return to Europe “without having seen the West and something of the ancient natives” (letter to Charlotte Warburg, November 22, 1895, quoted in *Briefe*, 1, 145).

The visit to the Cliff Dwellings ruins was strongly influenced by his reading of the reports of the Swedish explorer Gustav Nordenskiöld (Nordenskiöld 1893), which document the excavations at the archaeological sites of the Mesa Verde region (Naber 1988, 89-90; Raulff 1998, 64; Raulff [1988] 2011, 93-94; Steinberg 1995, 62). In December 1895, Warburg visited the site and described it as the “American Pompeii” (letter to Charlotte, Moritz Warburg, and his siblings, December 14, 1895, quoted in *Briefe*, 1, 147). The apex of the trip, however, was undoubtedly his observation of the Hemiskatsinam ceremony in Oraibi, on May 2, 1896. Curiously, the famous Snake Ritual, which would later give its name to the first published version of his acclaimed 1923 lecture, was never witnessed by Warburg himself. Although Fewkes had encouraged him to prolong his stay to attend the ceremony, which took place in August, Warburg chose to return shortly after his experience in Oraibi (Fewkes wrote to Warburg encouraging him “by all means to make an effort to see the Snake Dance”: letter to Aby Warburg, March 21, 1896 [WIA GC/9581]). His knowledge of the Snake Ritual would thus be based primarily on Fewkes’s reports and on his dialogue with the Mennonite missionary and ethnographer Henry Voth, who was active among the Hopi (especially the letters dated May 14, 1896 (WIA GC/9584), September 14, 1896 [WIA GC/9585], and November 30, 1896 (WIA GC/9587), in which Henry Voth provides Warburg with information about the Hemiskatsinam and the Snake Ritual).

Warburg’s interest in religious manifestations and archaeological discoveries was accompanied by a notable fascination with the material culture of the Pueblo peoples, which culminated in the recurrent acquisition of artifacts. Already by mid-January 1896, his plan to return to Germany with an ethnographic collection was clearly taking shape. In a letter to his parents, he wrote: “Dear Mama, make room! I’m bringing with me about 50 large Indian pots” (letter to Charlotte and Moritz Warburg, January 12, 1896, quoted in *Briefe*, 1, 153). On February 8, 1896, Warburg recorded in his diary a visit to a local collector in Pasadena, California: “Incredibly rich collection, but badly sorted and without any mention of provenance. Great collection of Cliff Dwellings pottery (whether everything is genuine?)” (Warburg [1894-1897] 1998, 153).

In the end, Warburg returned to Germany with a large number of objects, including ceramics, Katsina dolls, musical instruments, and ceremonial items [1]. This collection, later donated to the Museum of Ethnology in Hamburg, attests to Warburg’s commitment to assembling ethnographic material for his investigations, not only during his journey to the Americas, but also

after his return to Europe. This effort is especially evident in his involvement with Berlin's intellectual circles and in his encounter with Karl von den Steinen, a moment that marks a distinct chapter in his relationship with nineteenth-century anthropology [2].

### **Fragments of a Dialogue: Warburg and Cushing**

Aby Warburg returned to the Smithsonian one day after his initial visit, guided by Cyrus Adler, the institution's librarian. This time, his diary records an encounter with the ethnologist Frank Hamilton Cushing: "24 Oct. [Smithsonian Institution, Washington]. Lively conversation with Frank Hamilton Cushing (who looks somewhat drained, stomach ailments) on the meaning and appropriateness of any ornament" (Warburg [1894-1897] 1998, 150). This note reaffirms Warburg's enduring interest in the study of ornament, corroborating the thesis of the organic continuity of his research program, whether as an art historian concerned with the movement of drapery in Botticelli, or as a theorist of the image investigating the origins and meanings of ornamental representation. Moreover, this passage offers valuable evidence concerning Cushing, who would prove strategically important in shaping Warburg's interpretation of Pueblo art and culture.

Regrettably, the epistolary material that could enrich our understanding of the dialogue between Warburg and Cushing is scarce. Although Warburg was known for his meticulous habit of recording the development of his research and ideas, keeping notes, sketches, and drafts—and occasionally making copies of his correspondence, a habit that led Edgar Wind to remark on the "obsessional quirk in Warburg's over-extravagant habit of preserving all his superseded drafts and notes" (Wind 1983, 107)—the logistical conditions of his American travels hindered a more extensive and systematic documentation of his letters. The collection preserved in the Warburg Institute Archive in London contains only a single letter sent by Cushing to Warburg, dated November 1895, in which the ethnologist requests Warburg's address, promises to send letters of recommendation, and expresses regret over having missed him in Philadelphia:

It is late night and I have but now returned from Philadelphia, hence I write you this hurried line to make sure of reaching you before your departure for the Southwest, and to suggest that you give me a prospective address at, say, Santa Fe or Fort Wingate, and the probable dates of your being at these places. Meanwhile I will write notes of introduction for you at Zuni and in the Moki country, and when I receive your direction, forward them to the address you give.

My old friends Governor Prince, and Professor Ad. F. Bandelier having left Santa Fe (as well as others whom I knew there several years ago), I really do not now know anyone personally, who could help you, or I would gladly send letters to what place also.

I regret exceedingly that you did not wait a day in Philadelphia, for me. I had written that I would be there on the evening of the fifth novbr, and only the next morning learned that you had preceded me. Mr. Culin did not show you the Tablets, after all. He regretted this exceedingly, when I asked him, and said that I had particularly mentioned them to you (letter to Aby Warburg, November 11, 1895 [WIA GC/9577]).

The content of the letter suggests a possible continuation of the dialogue between the two scholars. Warburg was in the habit of replying to his correspondents, and it is reasonable to assume that Cushing did, in fact, send the promised letters of recommendation. However, there is no concrete evidence to confirm this. Cushing's correspondence, preserved in the National Anthropological Archives, consists largely of communications with his colleagues and superiors at the Bureau of American Ethnology and does not include records of an exchange with Warburg [3].

The richest sources for studying the relationship between Aby Warburg and Frank Hamilton Cushing are found in the so-called "index card boxes" (*Zettelkasten*). Warburg adopted the method of filing notes in his research, using these boxes to organize his observations, bibliographic references, and a variety of other materials such as newspaper clippings, hand-drawn sketches, invitations, and entry tickets to events. Over the course of his academic life, this material accumulated in at least 104 boxes, some of which have been lost. Today, the Warburg Institute Archive preserves 96 of them, with the materials related to his stay in the United States collected in box 40, titled "Americana."

This particular index card box is especially relevant to understanding Warburg's "anthropological project", as it reflects both the breadth of his intellectual ambitions and the scope of his bibliographic references. It is divided into sixteen sections that organize the themes of his interest, revealing a broader project dedicated to the study of the peoples of the Americas: from the Pueblo of the North American Southwest to the peoples of Central America and the cultures of the Andes. Cushing's name appears on several occasions, including a possible reference to a meeting, "Zus. mit Cushing [together with Cushing]" [WIA III.2.1. ZK/[40-Americana], 040.020528], and as a recurrent bibliographical reference. Indeed, Warburg refers to several of Cushing's essays, such as his text on arrow-making (Cushing 1895 [WIA III.2.1. ZK/[40-Americana], 040.020550]), the study on Pueblo pottery symbolism (Cushing 1886 [WIA III.2.1. ZK/[40-Americana], 040.020555]), his memoir of time spent among the Zuñi (Cushing 1883a [WIA III.2.1. ZK/[40-Americana], 040.020647]), short reports on Zuñi mythology (Cushing 1892 [WIA III.2.1. ZK/[40-Americana], 040.020652]), discussions on the origins of copper objects among the Mound Builders (Cushing 1894 [WIA III.2.1. ZK/[40-Americana], 040.020659]), and his masterwork on Zuñi creation myths (Cushing 1896 [WIA III.2.1. ZK/[40-Americana], 040.020660, 040.020661]). Box 40 also preserves some notes specifically related to that work on Zuñi creation [WIA III.2.1. ZK/[40-Americana], 040.020662], along with occasional mentions of his name [WIA III.2.1. ZK/[40-Americana], 040.020655, 040.020700].

The number of Cushing's works cited in Warburg's note cards suggests that he conducted a broad bibliographic survey, making it unlikely that he read each title in depth. It is more plausible that he focused on a few specific texts and consulted the others more briefly. In any case, the references indicate that Warburg followed Cushing's research closely, demonstrating that any theoretical affinities between the two were not merely coincidental, but stemmed from

a genuine interest on Warburg's part; he was then a young art historian trained Renaissance studies and beginning to explore new territories of knowledge.

### **Integrated Cosmology, Mythology, and Serpent Symbolism: Toward Possible Inferences**

But how, after all, could Cushing's research have offered Warburg relevant methodological insights? What lessons could a young art historian, educated in the tradition of the Renaissance, draw from the ethnologist's vast investigative scope?

At first glance, studies cited in box 40, such as the ethnological analysis of arrow-making (Cushing 1895), might seem far removed from Warburg's field of interest. However, a careful reading of the text, guided by a broader understanding of the methodological principles underlying it, may reveal potential points of convergence. It would not be unwarranted, in this context, to posit the existence of a shared underlying orientation: one that guides Warburg in his formulation of nomothetic principles—already present in his early studies on the Renaissance and in the complex system he developed to categorize the process he called “incorporation” (*Verleibung*) of sensory impressions in the study of Pueblo religiosity (GS *Ausdruckskunde*, 145)—and one that guides Cushing in the broader methodological framework that informs *The Arrow*.

As Cushing makes clear, the study of arrows is not presented as a mere idiosyncratic exercise, nor as a dogmatic treatment of “isolated phenomena”. Rather, it is conceived as a means of illustrating “the laws and principles which have governed man's development under all sorts of circumstances and in every age and land” (Cushing 1895, 309). Grounded in this theoretical vocation, Cushing draws an explicit connection between the making of arrows and “the history of man and his culture-growth” (Cushing 1895, 309).

Yet if this approximation remains, to some extent, speculative, a more firmly documented example can be retrospectively identified in the lecture delivered by Warburg in Kreuzlingen. Readers familiar with that essay will recall the passage in which Warburg explicitly evokes a dialogue with Cushing, in which the ethnologist describes the inner relationship Indigenous peoples maintain with animals. For these communities, such a relationship completely subverts the anthropocentric logic of human superiority characteristic of European thought:

My initiation into the psychology of the will to animal metamorphosis came, just before my departure, from Frank Hamilton Cushing, the pioneering and veteran explorer of the Indian psyche. I found his insights personally overwhelming. This pockmarked man with sparse reddish hair and of inscrutable age, smoking a cigarette, told me that an Indian once said to him: “Why should man stand taller than animals? Take a good look at the antelope—she is all running, and runs so much better than man—or the bear, who is all strength. Men can only do in part what the animal is, totally” (Warburg [1923] 1995, 19).

Though well known, this episode deserves to be read in more direct dialogue with Cushing's own work—particularly *Zuñi Breadstuff*—in which the same cosmogonic principle evoked by Warburg resounds with striking clarity. The idea is stated explicitly in the passage on the origin

of corn: “Men, our children, are poorer than the beasts, their enemies; for each creature has a special gift of strength or sagacity, while to men has been given only the power of guessing” (Cushing [1884-1885] 1920, 32).

This conception expresses one of the most decisive lessons Warburg assimilated from his encounter with Cushing: the need to shift away from his European intellectual formation toward a holistic and integrated conception of the cosmos, in which myth, nature, and the practices of daily life interpenetrate. And it is precisely at this point that the problem—initially seeming to lie outside the traditional scope of an art historian like Warburg—proves, in fact, to be directly related to the holistic perspective that informs both his treatment of art and Cushing’s interpretation of myth.

The strength of this perspective becomes evident when Cushing interweaves nourishment, ritual, and cosmogony, demonstrating that in the Zuñi world, the act of eating—and in particular, corn, the “seed of the seeds”—is intrinsically connected to cosmic life and sacred forces. Far from being merely an act, or merely a foodstuff, as Cushing makes clear in his comparison with the Western tradition [Cushing [1884-1885] 1920, 519 ff.], it is, in Zuñi culture, a necessary and existential function: corn is present in all aspects of daily life, from agriculture to religion, from mythology to the stories told to children during the winter (Cushing [1884-1885] 1920, 18).

It is reasonable to assume that Warburg may have harbored deep admiration, already in the 1890s, for a work that, through a holistic and organic perspective, offers concrete examples of a conception of myth as a necessary and spontaneous function of understanding, an idea with which he became acquainted through readings such as those of Usener (Roeck 1997, 51). In Cushing’s thought, this idea is articulated in his attempt to describe mythology from an expanded perspective, recognizing folklore and philosophy as its visible results (Cushing [1884-1885] 1920, 19). This aspect of Cushing’s ethnological-anthropological approach—which perceives social organization, artistic expression, and religious practice as interrelated spheres—already contains the seeds of the conception that, in Warburg, would translate into an anthropological understanding of the image: one that rejects the notion of the image as an autonomous, aestheticized form, construing it instead as “a biologically necessary product situated between the practices of religion and art” (Warburg [1923] [1999] 2004, 301).

Although this is a reconstruction based on a passage from the Kreuzlingen lecture—and therefore marked by a certain *post factum* effect with regard to the chronology of the source, though not to the validity of the idea—the absence of *Zuñi Breadstuff* from the bibliographic notes compiled by Warburg should not be interpreted as a sign of disinterest, but rather as a consequence of the work’s particular publishing history. Originally released in serialized form with limited circulation, the work only became more broadly accessible in 1920, when it was reissued in full in the series *Indian Notes and Monographs* of the Museum of the American Indian (Cushing [1884-1885] 1920, 7).

And if this search for intellectual intersections began, paradoxically, with a work absent from the index card boxes, it can proceed just as productively with one that would undoubtedly have been among the most relevant to a thinker like Warburg—someone deeply attentive to the study of religion—this time, a title effectively present in his notes: *Outlines of Zuni Creation Myths* [4]. This work, a detailed compilation of Zuñi cosmogonic narratives, offers insight into the symbolic and ritual structure of this culture, articulating mythology, ceremonial practice, and social organization in a reconstruction that Cassirer would later describe as “mythico-sociological” (Cassirer [1922] 2003, 26).

But perhaps the most thought-provoking comparison lies precisely in how each of them seeks to explain the complexity of Pueblo culture. In his reading, Warburg seems to lean toward the idea of a process of cultural hybridity, in which elements of Spanish colonization and North American Puritan culture are layered onto originally Indigenous conceptions. This leads him to ask whether he is dealing with truly autochthonous creations or rather with “hybrid products assembled from thoughts of South American origin combined with a European supplement?” (Warburg [1923] [1999] 2004, 304) [5]. Cushing, by contrast, appears to challenge this reading by highlighting the persistence of what he calls the “uncompromisingly paganistic spirit of these supposedly converted Indians”, which manifests itself in the “unmodified fashion of their thoughts at the period of their truest apparent allegiance, or at least submission, to the church” (Cushing 1896, 334). What is at stake here is not a process of cultural layering, but rather a symbolic continuity; the endurance of Indigenous modes of thought even after their superficial conversion to Christianity.

From these broader formulations, which highlight both convergences and divergences within a holistic approach to cultural phenomena, comparative analysis may extend into the more specific domain of symbolism. In fact, although Warburg’s interest in ornamentation partly stems from his engagement with Fewkes, it is in Frank Hamilton Cushing’s *A Study of Pueblo Pottery as Illustrative of Zuñi Culture Growth* that one finds his most probable and significant source.

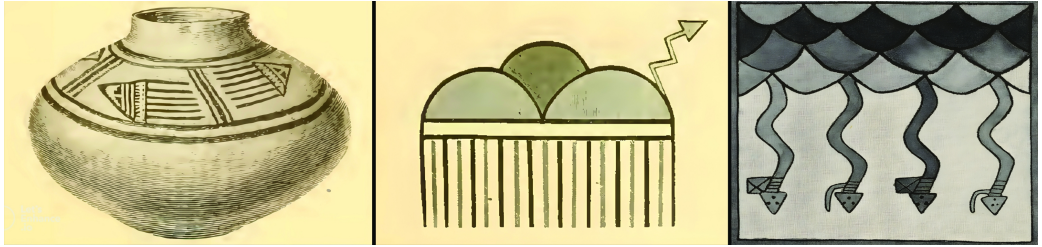
In this text, Cushing offers a dense and well-structured description of Pueblo ceramic art, emphasizing both its geographical and climatic determinants and the complex symbolism embedded in its decorative elements. While engaging with broader theoretical premises—such as the idea that the “gradual development in ceramic decorations, especially of the symbolic element”, is particularly “illustrative of the growth of culture” (Cushing 1886, 506; Cushing cites as sources the works of Edward B. Tylor, John Lubbock, and Daniel Wilson)—his approach does not rely on the application of abstract interpretive models. On the contrary, it integrates an analysis of technical procedures with linguistic inquiry. In exploring the origins of ornamental motifs among the Pueblo, Cushing proposes a rigorously empirical and historical explanation, tracing these motifs back to basketry as their original form (Cushing 1886, 487-489) and understanding their development as the result of a natural sequence of events and technical transformations (Cushing 1886, 498).

When it comes to decorative symbolism, Cushing returns to the broader conception of Pueblo cosmology, showing how technical analysis intertwines with the idea that the vessel is conceived as an entity endowed with its own existence. This process is exemplified in his description of the ritual act of pottery-making, in which women refer to the vessel as a “Made Being” and reinforce its ontological status by offering it food before firing, treating it, in effect, as if it were a living being. This notion of agency is not metaphorical: the vessel is believed to have a voice (as when it emits a sound while on the fire), and its “soul” is thought to separate from it when it breaks (Cushing 1886, 510-511).

With Cushing, Warburg was prepared to recognize that the symbolic elements present in ceramics pointed to a broader conception of the cosmos; one that also manifests itself in ritual and religious expressions. Cushing developed this point even more explicitly in his study of fetishes, showing that what appears in Warburg’s reflections as a lack of distinction between subject and object in fact corresponds to an integrated cosmological vision. For Cushing, this derives directly from the Zuñi perception of a close correlation between humans, gods, and animals, conceiving of a comprehensive and interconnected cosmos in which stars, earth, sea, plants, animals, and inanimate objects—indeed, all elements and phenomena—belong to “one great system of all-conscious and interrelated life, in which the degrees of relationship seem to be determined largely, if not wholly, by the degrees of resemblance” (Cushing 1883b, 9).

From this perspective emerges the organizing principle of Zuñi cosmology, according to which an organic relationship is established between living beings and the natural phenomena with which they share the greatest resemblance. More than an ethnographic curiosity, it is reasonable to suppose that the lessons drawn by Cushing played a structural role in Warburg’s reading of Pueblo cultures, as observed both in his notes for the Kreuzlingen lecture—“the magical worldview [...] is based on the belief in the fluid borders between human, animal, plant, and mineral” (Warburg [1923] [1999] 2004, 325)—and in excerpts from his scholarly correspondence: “In primitive man—and as you yourself consistently emphasize—multiplicity is bound into unity” (letter from Fritz Saxl to Aby Warburg, May 7, 1923 [WIA GC/14431]).

To conclude this section, it is worth highlighting what is perhaps the most evident iconographic motif to emerge from this intellectual exchange: the symbolism of the serpent. Cushing interprets the figure of the serpent according to the same conceptual framework that shapes the Zuñi’s integrated view of the cosmos. In this specific case, it is the animal’s movement—its sinuous path and its sudden, destructive strike—that links it to the natural phenomenon closest to it in form and effect: lightning (Cushing 1883b, 9). Once again, Warburg’s later recollections suggest that his reading of serpent symbolism and the integrated vision of the cosmos, very likely derived from Cushing, had a decisive influence on his theoretical elaborations. Echoing the ethnologist’s observations, Warburg identifies in Pueblo culture a close correspondence between human and animal. In the ritual dances of the Indians at Walpi, he recognizes “a far more primeval aspect of the magic dance”, in which the “dancers and the live animal form a magical unity” (Warburg [1923] 1995, 35). What particularly draws his attention is the fact



5 | Ancient Pueblo “medicine jar”. Source: Cushing 1886, 517.

6 | Modern Moki rain symbol. Source: Cushing 1886, 517.

7 | Serpent as lightning. Reproduction of the floor of an altar in a kiva. Source: Warburg [1923] 1995, 3.

that the serpent is not sacrificed during the ritual but functions as a mediator, responsible for bringing the rain. For Warburg, the serpent acquires a causal and magical dimension by assuming the form of lightning: “The serpent in its lightning shape is magically linked to lightning” (Warburg [1923] 1995, 10).

The serpent thus appears not only as a cosmological figure, associated with the sky and the rain cycle, but also as a symbol that moves between religious meaning and artistic expression. In this context, the study of ceramic vessels regain prominence, as they provide iconographic support for the representation of lightning (Cushing 1886, 517); a motif that appears both in the most archaic decorations of ceremonial vessels [Fig. 5], and in modern Hopi symbolism [Fig. 6], and which also seems to figure in the visual repertoire mobilized by Warburg, particularly in the image of the lightning-serpent depicted on a kiva altar [Fig. 7].

Warburg’s fascination with the animal and his attempt to understand it in its symbolic, artistic, and ritual function was not merely a belated interest. Already in 1897, the theme appears in one of his aphorisms, directly tied to what had been the central problem of his early scholarly work: the representation of movement. Warburg writes:

Wenn das Tierbild als ausgeprägter und eindeutiger Eigenschaftsträger die causale Zurückbeziehung von Bewegungsänderungen erleichtert, so muß die Schlange deshalb besonders geheimnisvoll wirken, weil hier ein Maximalmaß der Bewegungsmöglichkeit mit einem Minimalmaß der Angriffsfront bietet.

[If the image of the animal, as a more pronounced and unambiguous bearer of characteristics, facilitates the causal retroaction of changes in movement, then the serpent must have a particularly mysterious effect, since here we are presented with a maximal degree of movement potential with a minimal degree of attack front] (GS *Ausdruckskunde*, 179).

It is worth noting that this observation was made on the very same day Warburg was reflecting on the psychological processes mediating the relationship between subject and object—metamorphosis, symbol, metaphor, and comparison (GS *Ausdruckskunde*, 178-179)—revealing



how the concrete example of the serpent is embedded within the broader context of his own theoretical formulations for the study of the image.

### **Concluding Remarks**

The intellectual trajectory reconstructed in this article has sought to demonstrate the close correlation between the two scholars' research. Even before witnessing the Hemiskatsinam ceremony in Oraibi on May 2, Warburg already believed he had rediscovered the structural foundations of his own thought. It would not be an exaggeration to suppose that his dialogue with Frank Hamilton Cushing, a pioneer in the understanding of the soul of the Indian and the one who conveyed to Warburg the psychology of animal metamorphosis (Warburg [1923] 1995, 19), was one of the main factors that led him, on January 27, 1896, to write: "I believe I have finally found the expression for my psychological law; something I have been seeking since 1888" (GS *Ausdruckskunde*, 145).

It is therefore not surprising that Cushing holds a prominent place in the Kreuzlingen lecture, a distinction Warburg extended to no other ethnologist. This helps explain why, twenty-eight years after their first meeting in Washington, while preparing his lecture, Warburg expressed a sense of urgency to have Cushing's work at hand, as a letter from Fritz Saxl suggests: "As I also hope that Cushing's book is long since in your hands" (letter to Aby Warburg, May 7, 1923 [WIA GC/14431]).

However, it is important to stress that the relationship between Cushing and Warburg was not one of unmediated theoretical exchange, but rather was shaped by Warburg's own intellectual project and conceptual filters. As has been shown, there are significant tensions between the two authors, most notably in their understanding of cultural hybridity and, more decisively, in the very conceptual apparatus that underpins Warburg's reflections. These divergences make it clear that his reading of Cushing is consistently refracted through his own theoretical assumptions and scholarly priorities.

Since his readings of authors such as Alfred Biese (Biese 1890; GS *Ausdruckskunde*, 32, 36), which introduced him to Goethe's principle that "man never realizes how anthropomorphic he is" (aphorism 203, Goethe [1809-1829] 1907, 36; Warburg [1923] 2018, 93), Warburg had been deeply engaged with the problem of anthropomorphism. Ever since his study of Friedrich Theodor Vischer's theory of the symbol (Vischer [1887] 1922), he had been predisposed to conceive the link between image and meaning in terms of a "magical bond" (Wind 1983, 27). And since his readings of *Myth and Science* by the Italian philosopher Tito Vignoli [6], Warburg had been in dialogue with a conceptual framework that understood mythical thought as analogous to a mechanism of animal psychology, one that attributes life to the surrounding world, animating what is inanimate (GS *Ausdruckskunde*, 35-36).

Fundamentally, the tension between subject and object, which for Warburg constitutes a specific feature of modern thought, is altogether absent in Cushing. This absence reveals pro-

found divergences in their theoretical frameworks and in the epistemological implications of their respective approaches.

It follows that only in light of a broader set of references and mediations that one can more deeply understand paradigmatic passages such as the one from January 1896, in which Warburg describes the religious manifestations of the Pueblo peoples as a reflection of the “causal behavior of ‘primitive man’ (that is, incapable of subjective differentiation) toward the external world” (GS *Ausdruckskunde*, 145).

In sum, and by way of conclusion, it is worth adding that the discussion presented here has not sought to offer an entirely new finding [7], but rather to recover and document more systematically the relevance of Cushing within Warburg’s thought, suggesting connections that have thus far remained largely unexplored. It is striking how this relationship, though frequently mentioned, still tends to occupy a secondary place when compared to the attention granted to figures such as Franz Boas, despite the notable theoretical divergences that separated them (Cestelli Guidi 2007, 222-223) [8]. What matters most here, perhaps, is to grasp the broader trajectory of Warburg’s thought and to situate his work within a moment preceding the anthropological turn marked by Boas’s 1896 critique of the comparative method; one that would go on to redefine the epistemological foundations of the discipline. In this regard, the aim has been, above all, to highlight Cushing’s role as an interlocutor, whose writings offered Warburg not only ethnographic data, but also the possibility of expanding the conceptual boundaries of his own approach. This, in turn, makes it possible to understand more precisely the fundamental ideas that lie at the heart of this relationship; ideas essential to grasping both the origins and the limits of Aby Warburg’s conceptual thought.

---

I am grateful to Claudia Wedepohl and Eckart Marchand for their support during my consultation of Aby Warburg’s correspondence and notes. I also wish to thank Roberto Casazza for his critical reading and valuable suggestions. This research was funded by the São Paulo Research Foundation (FAPESP), grant ID 2022/16114-4. Unless otherwise identified, all translations are mine.

---

## Notes

[1] This material was recently exhibited at MARKK in Hamburg, in an exhibition accompanied by a catalog that brings together critical studies dedicated to Warburg’s American journey and the material legacy of that experience: see Chávez, Fleckner 2022; see also De Laude 2023.

[2] The letter from Aby Warburg to Henry Voth, dated October 2, 1896, is particularly relevant in this context. Warburg comments on the Berlin ethnographic collection, noting the scarcity of Pueblo artifacts. The letter also reveals his efforts to mobilize resources for enriching Germany’s ethnographic holdings, indicating an interest not only in acquiring objects but in expanding and enhancing ethnological heritage; cf. *Briefe*, 165-166. Warburg’s connection to Berlin’s ethnological circles is analyzed in detail by Horst Bredekamp (Bredekamp 2019).

[3] I am grateful to Alex Brown, of the National Anthropological Archives, Smithsonian Institution, for providing this information.

[4] As can be inferred from Fritz Saxl's reading (Saxl [1930] [1957] 2023, 189), both *Zuñi Breadstuff* and *Outlines of Zuñi Creation Myths* constitute the bibliographical basis for Cassirer's and Warburg's investigation into the structural affinity between the Zuñi's symbolic assignment of cardinal points and the associative dynamics of astrology.

[5] This passage subsequently reveals a more problematic, objectified perspective, in classifying Pueblo artistic culture as "contaminated" and, from a philological point of view, as "the most difficult object imaginable" (Warburg [1923] [1999] 2004, 304). This article adopts a comparative analytical effort and does not aim to detail the critical aspects of Warburg's approach, already addressed in much greater depth by other authors (Farago 2006; Freedberg 2004).

[6] Furthermore, through his study of Tito Vignoli's work, Warburg had already engaged with discussions on fetishes, anthropomorphism, and the genesis of myth; see Vignoli [1879] 1882, 27-28.

[7] Cushing is usually mentioned only briefly in the literature on Warburg, as in Raulff ([1988] 2011, 91-92), who notes the relevance of *Outline of Zuñi Creation Myths*. Other brief references appear in authors of the Warburgian tradition, such as Agamben [1975] 2022, 86; Freedberg 2004, 571; Ghelardi 2016, 154; Ghelardi 2021, XXXIII; McEwan [2007] 2023, 63, 66; Naber 1988, 91; Severi 2003, 86, 103; Steinberg 1995, 61, 95, 100. More recent attempts to explore more closely the exchanges between Warburg and Cushing can be found in Vollgraff 2022, 53 and Wedepohl 2024, 88 ff., whose analysis draws especially on archival materials and scholarly correspondence.

[8] The complete correspondence between Aby Warburg and Franz Boas has recently been published; see Penaloza-Patzak; Wedepohl, 2023.

---

## Bibliography

### Abbreviations

AWM II

A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021.

Briefe

A. Warburg, Briefe: 1886-1929, hrsg. von M. Diers and S. Haug, Berlin/Boston 2021.

GS *Ausdruckskunde*

A. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, hrsg. von U. Pfisterer, H.C. Hönes, Berlin 2015.

Renewal

A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, ed. by K.W. Forster, Eng. trans. by D. Britt and K.W. Forster, Los Angeles 1999.

WEB

A. Warburg, *Werke in einem Band*, hrsg. von P. Ladwig, M. Treml, S. Weigel, Berlin 2010.

### Bibliographical References

Agamben [1975] 2022

G. Agamben, *Aby Warburg and the nameless science* [*Aby Warburg e la scienza senza nome*, "Settanta" I, 2 (luglio/settembre 1975)], in M. Centanni (ed.), *Aby Warburg and living thought*, trans. by E. Thomson, Dueville 2022, 83-105.

Biese 1890

A. Biese, *Das Associationsprincip und der Anthropomorphismus in der Aesthetik: ein Beitrag zur Aesthetik des Naturschönen*, Kiel 1890.

Bredekamp 2019

H. Bredekamp, *Aby Warburg, der Indianer: Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Berlin 2019.

Cassirer [1922] 2003

E. Cassirer, *Die Begriffsform im mythischen Denken*, in Id., *Aufsätze und kleine Schriften (1922-1926)*, hrsg. von B. Recki, Hamburg 2003, 3-73.

Cestelli Guidi 1998

B. Cestelli Guidi, *Retracing Aby Warburg's American journey through his photographs*, in Cestelli Guidi, Mann 1998, 28-47.

Cestelli Guidi 2007

B. Cestelli Guidi, *Aby Warburg and Franz Boas*, "RES: Anthropology and Aesthetics" 52 (2007), 221-230.

Cestelli Guidi, Mann 1998

B. Cestelli Guidi and N. Mann (eds.), *Photographs at the Frontier: Aby Warburg in America 1895-1896*, London 1998.

Chávez, Fleckner 2022

C. Chávez, U. Fleckner (eds.), *Lightning Symbol and Snake Dance: Aby Warburg and Pueblo Art*, Berlin 2022.

Cushing 1883a

F.H. Cushing, *My adventures in Zuñi*, "The Century Magazine" 25 (1883), 191-207, 500-511.

Cushing 1883b

F.H. Cushing, *Zuñi fetiches*, "Annual Report of the Bureau of Ethnology" 2 (1883), 9-45.

Cushing [1884-1885] 1920

F.H. Cushing, *Zuñi Breadstuff*, New York 1920.

Cushing 1886

F.H. Cushing, *A study of Pueblo pottery as illustrative of Zuñi culture-growth*, "Annual Report of the Bureau of Ethnology" 4 (1886), 473-521.

Cushing 1892

F.H. Cushing, *A Zuñi Folk-Tale of the Underworld*, "The Journal of American Folklore" 5 (1892), 49-56.

Cushing 1894

F.H. Cushing, *Primitive Copper Working: An Experimental Study*, "American Anthropologist" 7 (1894), 93-117.

Cushing 1895

F.H. Cushing, *The Arrow*, "American Anthropologist" 8 (1895), 307-349.

Cushing 1896

F.H. Cushing, *Outlines of Zuni Creation Myths*, "Annual Report of the Bureau of Ethnology" 13 (1896), 321-447.

De Laude 2023

S. De Laude (a cura di), *Le traversie della collezione etnografica di Aby Warburg. Intervista a Christine Chávez*, "La Rivista di Engramma" 201 (aprile 2023), 179-182.

Farago 2006

C. Farago, *Re(f)using Art: Aby Warburg and the Ethics of Scholarship*, in C. Farago and D. Pierce (eds.), *Transforming Images: New Mexican Santos In-Between Worlds*, University Park 2006, 259-273.

Fewkes 1898

J.W. Fewkes, *Archeological expedition to Arizona in 1895*, "Annual Report of the Bureau of American Ethnology" 17, 2 (1898), 519-744.

Fiedler 1887

C. Fiedler, *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, Leipzig 1887.

Freedberg 2004

D. Freedberg, *Pathos a Oraibi: ciò che Warburg non vide*, in C. Cieri Via, P. Montani (a cura di), *Lo Sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, Torino 2004, 569-611.

Ghelardi 2016

M. Ghelardi, *Aby Warburg et la 'lutte pour le style'*, Paris 2016.

Ghelardi 2021

M. Ghelardi, *Introduzione*, in AWM II, VII-LVII.

Goethe [1809-1829] 1907

J.W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, hrsg. von M. Hecker, Weimar 1907.

Gombrich [1970] 1986

E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Oxford 1986.

Grosse 1894

E. Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg, Leipzig 1894.

Heise [1947] 2005

C.G. Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Wiesbaden 2005.

Hönes 2024

H.C. Hönes, *Tangled Paths: A Life of Aby Warburg*, London 2024.

Lescourret 2014

M.-A. Lescourret, *Aby Warburg ou la tentation du regard*, Paris 2014.

McEwan [2007] 2023

D. McEwan, *On the Origins of the Serpent Ritual Lecture. Motive and Motivation: Healing Through Remembrance*, in Ead., *Studies on Aby Warburg, Fritz Saxl and Gertrud Bing*, London/New York 2023, 59-73.

Naber 1988

C. Naber, *Pompeji in Neu-Mexico: Aby Warburgs amerikanische Reise*, "Freibeuter" 38 (1988), 88-97.

Nordenskiöld 1893

G. Nordenskiöld, *The Cliff Dwellers of the Mesa Verde, Southwestern Colorado: Their Pottery and Implements*, Stockholm 1893.

Penaloza-Patzak, Wedepohl 2023

B. Penaloza-Patzak, C. Wedepohl (eds.), *Franz Boas and Aby Warburg: The Complete Correspondence, 1895 to 1928*, "West 86th" 30 (2023), 70-90.

Papapetros 2010

S. Papapetros, *World Ornament: The Legacy of Gottfried Semper's 1856 Lecture on Adornment*, "RES: Anthropology and Aesthetics" 57-58 (2010), 309-329.

Raulff 1998

U. Raulff, *The Seven Skins of the Snake*, in Cestelli Guidi, Mann 1998, 64-74.

Raulff [1988] 2011

U. Raulff, *Nachwort*, in A. Warburg, *Schlangenritual: ein Reisebericht*, Berlin 2011, 79-128.

Roeck 1997

B. Roeck, *Der junge Aby Warburg*, München 1997.

Saxl [1930] [1957] 2023

F. Saxl, *Warburg's Visit to New Mexico [Warburgs Besuch in Neu-Mexico]*, in *Id.*, *Lectures*, London 1957, 325-330; ora in "La Rivista di Engramma" 201 (aprile 2023), 183-190.

Semper [1856] 1884

G. Semper, *Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, in *Id.*, *Kleine Schriften*, Berlin/Stuttgart 1884, 304-343.

Severi 2003

C. Severi, *Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie*, "L'Homme" 165 (2003), 77-128.

Steinberg 1995

M.P. Steinberg, *Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: A Reading*, in Warburg [1923] 1995, 59-114.

Vignoli [1879] 1882

T. Vignoli, *Myth and Science [Mito e scienza]*, Milano 1879] London 1882.

Vischer 1873

R. Vischer, *Über das optische Formgefühl: ein Beitrag zur Aesthetik*, Leipzig 1873.

Vischer [1887] 1922

F.T. Vischer, *Das Symbol*, in R. Vischer (hrsg.), *Kritische Gänge*, vol. 4, München 1922, 420-456.

Vollgraff 2022

M. Vollgraff, *"...With the Eyes of an Anthropologist": Aby Warburg and the Bureau of American Ethnology*, in Chávez, Fleckner 2022, 51-57.

Warburg [1894-1897] 1998

A. Warburg, *Excerpts from Aby Warburg's Diary*, in Cestelli Guidi, Mann 1998, 150-155.

Warburg [1897] 2010

A. Warburg, *Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo Indianer in Neu-Mexico und Arizona*, in WEB, 508-523.

Warburg [1923] 1995

A. Warburg, *Images from the region of the Pueblo Indians of North America [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, WIA III 93]*, trans. by M. P. Steinberg, Ithaca, London 1995.

Warburg [1923] [1999] 2004

A. Warburg, *Memories of a Journey through the Pueblo Region [Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika, WIA III 93.4]*, trans. by S. Hawkes, in P. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion [Aby Warburg et l'image en mouvement]*, Paris 1999], New York 2004, 293-330.

Warburg [1923] 2018

A. Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika* [WIA III 93], in U. Fleckner (hrsg.), *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika: Vorträge und Fotografien*, Berlin 2018, 65-104.

Wedepohl 2022

C. Wedepohl, *Aby Warburg, Heinrich Voth and the Study of Native American Religious Ceremonies*, in L.B. Rubí, E.C. Blaine (eds.), *Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones*, Ciudad de México 2024, 81-118.

Wind 1983

E. Wind, *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, ed. by J. Anderson, with *A Biographical Memoir* by H. Lloyd-Jones, trans. by T.G. Rosenmeyer, P.L. Ganz, C. Gooden, E. Bowie, D. Russell, Oxford 1983.

---

## Abstract

This article investigates the interlocution between Aby Warburg and the ethnologist Frank Hamilton Cushing, with particular focus on their possible points of connection. Rather than claiming a groundbreaking discovery, it aims to recover and more systematically document Cushing's relevance within Warburg's thought, drawing on underexplored sources as well as an indirect comparison of their respective oeuvres. The analysis unfolds along three main axes: the formative intersection between Warburg's psychological aesthetics and philosophical anthropology; the methodological and conceptual resonances of his encounter with the Smithsonian Institution and his approximation to the theme of symbolic ornament; and the possibility of conceptual inferences from a fragmented dialogue between Warburg and Cushing, based on both documentary traces and analytical parallels. On this basis, the article advances the hypothesis that Cushing's influence was not marginal or incidental, but rather instrumental to Warburg's developing interest in anthropology, and that he should be seen as Warburg's principal reference in the field.

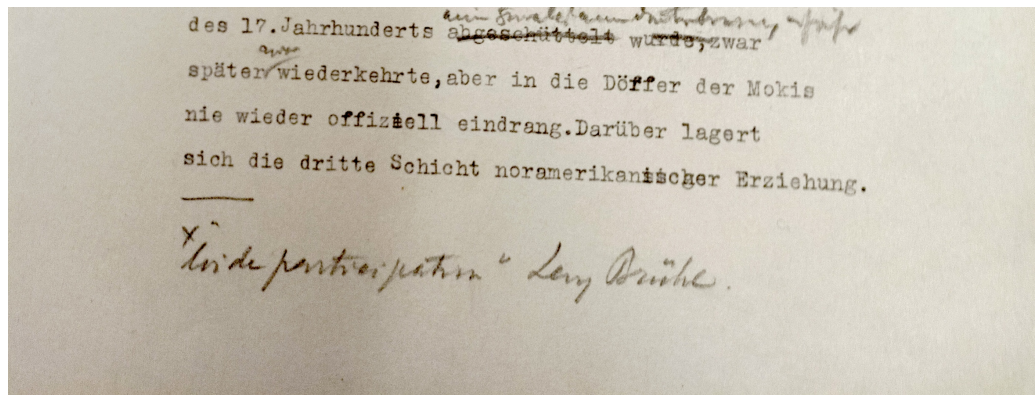
---

*keywords* | Aby Warburg; Frank Hamilton Cushing; Myth; Cosmology; Art History; Anthropology.

# Participation and Creation of Distance

Aby Warburg and Lucien Lévy-Brühl

Cássio Fernandes\*



Footnote in the typescript of *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, with reference to Lévy-Bruhl's *loi de participation* [WIA III 93.1, fol. 2].

## Anthropology

The first thorough analysis of how anthropology was present in the thought of Aby Warburg (1866–1929) pertains to the text written by his assistant and successor as director of the Library, Fritz Saxl (1890–1948), presented just a few months after Warburg's death, at the XXIV Congress of American Anthropology. In the text, titled *Warburg's Journey to New Mexico*, Saxl highlights Aby Warburg's awareness of the decisive role anthropology played in his work. In Saxl's own words:

Aby Warburg, the founder of the Warburg Institute, was in the middle of making plans for the organisation of the Twenty-Fourth Congress of American Anthropology when he died on 26th October, 1929. He had been looking forward to this Congress with great expectations, for by inviting it to meet on the premises of his library he had intended to repay an old debt. He had felt himself under a deep obligation towards American ethnologists ever since his return in 1896 from a visit to the United States which had played a decisive part in his life. It is not immediately clear why this should be so. A casual visitor will find only a small number of books in the library and few pictures in the photographic collection which bear directly on anthropological studies. With its four main sections on history of art, of religion, natural science and philosophy, of language and literature, and on political and social history the library looks as if it were designed for the study of the history of civilisation in general [...]. [The Library] serves special rather than general problems; and it aims at completeness only where these are concerned. One of them—and this is



in fact our central problem—is the question of how classical antiquity affected the mediaeval and modern civilisations of the Mediterranean [...]. Why then should it include American anthropology at all, and why should this, in the founder's opinion, even be necessary? I believe my best way to explain this is to describe Warburg's own development. This is not merely a biographical matter; for the growth of the library goes hand in hand with that of Warburg's personality and ideas [...]. For what Warburg owed to America was that he learned to look at European history with the eyes of an anthropologist (Saxl [1930] [1957] 2023, 183).

In the following decades, the relationship between Warburg's studies and anthropology was hinted at on various occasions by different scholars examining the critical reception of his work. However, the interest in a Warburg as an "anthropologist of the image" became more explicit from the 2000s onward. In this context, the Italian scholar and professor in France (École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS), Carlo Severi, sought to establish close connections between Warburg's reflections and anthropological knowledge in a 2003 article. According to Severi, there are several foundational elements in Warburg's inquiry into visual objects that align with distinctly anthropological matters: "The cultural difference and the 'dividing line' that mark different societies across time and space, the ritualized expression of emotions, the relationship between the origins of iconographies and ritual action, the construction of the image of a ritual memory" (loosely translated from Severi 2003). Rather than specifically categorizing Warburg's work as anthropological, Severi highlights a gap in the critical reception of his writings. According to the Italian anthropologist, Warburg developed a strategy to analyze images that bring to light the need to restore the full historical and cultural complexity to iconographic traditions, situating his reflections at the intersection of art history, the history of ideas, psychology of vision, and anthropological research. However, the anthropological aspect of his work had not been revisited within the tradition of studies inspired by the Warburg Institute. "Not only did no one imagine following the path Warburg outlined, but the very existence of an anthropological aspect in his thought has long been sidelined by his successors", Carlo Severi observes (Severi 2003, 87).

This perspective is also shared by Hans Belting, both in his book *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (Belting 2001) and in a later article published in Brazil in 2005, *Por uma antropologia da arte* (Belting 2005). According to Belting, Aby Warburg developed an anthropology of images that encompassed both Western and non-Western images, a scientific and cultural operation which, however, he argues, was interrupted by his followers, who transformed it into an artistic-historical method: iconology. This critique is explicitly directed at Erwin Panofsky and Edgar Wind, who are specifically named. With his *Bild-Anthropologie*, Belting aims to establish a line of continuity with Warburg's *Kulturwissenschaft* (science of culture), as his Anthropology of Image is defined by a term contemporary with the one coined by the Hamburg scholar: *Bildwissenschaft*—science of image.

In line with the discussion brought forth by Hans Belting is the article by David Freedberg, which reiterates the difficulty of establishing clear boundaries between the domains of anthropology and art history. Freedberg, who served as Director of the Warburg Institute in London

from 2015 to 2017, goes so far as to assert that “the ethnography of art and the worlds of art are typical of both art history and anthropology”, and, therefore, “much of what is considered anthropology of art is, in reality, common practice among art historians” (loosely translated from Freedberg 2008, 8). Starting from the premise that an art historian must also be an anthropologist, Freedberg is explicit in advocating for an integration of the two disciplines:

The main areas of interest in art history concern the production, consumption, and circulation of artworks within society, specifically in their social context. One investigates both the practice and practices of art, encompassing the artist’s workshop as well as the art market; one examines issues related to the aesthetic status of artworks in society, their use, and the relationships they establish both among themselves and with other types of images circulating within a society or imported from abroad. At the same time, art history can shift its focus to other types of images and works that do not qualify as artworks in the strict sense, following the methods of the new subject of visual culture (Freedberg 2008, 5).

This passage describes the field of art history to highlight its integration with anthropology, emphasizing the absence of boundaries between these two humanistic disciplines. Significantly, however, Freedberg’s description could easily align with a definition of the scope and interests encompassed by Aby Warburg’s research on images. It is in this sense that, some years later, in 2014, in the introduction to a book compiling essays by various Italian scholars under the title *Aby Warburg, antropologo dell’immagine*, Elisabetta Villari presents Warburg as a precursor of the dialogue between art history and anthropology, framing the latter as the study of all visual expressions within the context of specific cultural conditions (Villari 2014, 13).

Thus, the discussion about the role of anthropology in Warburg’s investigations was established, while simultaneously affirming the difficulty of defining clear boundaries between art history and the anthropological discipline within contemporary research on images.

### **“Loi de participation”**

Indeed, throughout his career, Aby Warburg maintained an intellectual dialogue with anthropology, which had recently emerged as an autonomous discipline, as well as with some prominent anthropologists who were active between the late nineteenth century and the early decades of the twentieth century. Particularly emblematic in this regard is the connection he established with the work of the French anthropologist Lucien Lévy-Bruhl (1857–1939). This engagement is often cited due to a reference in the lecture Warburg delivered in 1925, one of his most significant texts on the subject of astrology (loosely translated from Warburg [1925] 2018). In this case, the reference pertains to the concept of “loi de participation [law of participation]”, immediately indicated in Lévy-Bruhl’s 1922 book, *La mentalité primitive* (Lévy-Bruhl 1922). However, the book in which the French anthropologist originally conceived the *loi de participation* is the one published in 1910, *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures* (Lévy-Bruhl 1910), whose chapter II is titled precisely *La loi de participation*. The first reference to this concept in Aby Warburg’s writings predates 1925, appearing in his 1923 notes for the lecture he delivered on April 21 at the Bellevue Sanatorium in Kreuzlingen, Switzerland, where he reflected on his trip to the United States in 1895–1896. These

notes, made public in various versions (for the complex editorial history of the two texts, see the monographic issue of Engramma: De Laude, Ferrando 2023), were edited in the volume organized by Martin Trembl and Sigrid Weigel under the titles *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika* ("Images from the Region of the Pueblo Indians of North America"; WEB, 524-566) and *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nordamerika* ("Travel Memories from the Region of the Pueblo Indians of North America"; WEB, 567-602).

Let us begin, however, with the case of the 1925 lecture. In *Die Einwirkung der Sphaera Barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche: Franz Boll zum Gedächtnis* ("The Influence of the Sphaera barbarica on Western Attempts at Cosmic Orientation. In Memory of Franz Boll"), Warburg references the concept of the "law of participation", which is central to Lévy-Brühl's effort to uncover the meaning of causality among "primitive" peoples. In Warburg's words:

In sociology, there is now discussion of a fundamental law, the *loi de participation* (that is, of the "consciousness of a fluid boundary between the Self and the environment", Lévy-Brühl), which should be particularly characteristic of the mental functions of primitive man (Warburg [1925] 2018, 155).

And Warburg immediately references, in a footnote, Lucien Lévy-Brühl's book *La mentalité primitive*, published in 1922 (Warburg [1925] 2018, 155). It is a fundamental passage to understand the intricacies of Warburg's interpretation of the theme of astrology, and the importance that Lévy-Brühl's mentioned concept holds within it.

In the passage quoted above, it is significant that Warburg, while referencing the book, also asserts that the law of participation is "particularly characteristic of the mental functions of the primitive man". The term "mental functions" appears in the title of Lévy-Brühl's work, where the notion of "law of participation" was first developed. In *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures*, published in 1910, the anthropologist dedicates an entire chapter to the subject. This suggests that Warburg was likely following the development of this concept in Lévy-Brühl's writings from its inception, even though in his 1925 lecture he only references its appearance in *La mentalité primitive* (1922).

With the publication of *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures*, Lucien Lévy-Brühl inaugurated a new phase in his work, which had until then been characterized by reflections in the philosophical domain, the field of his original education. In his early books, he had focused on the thought of Auguste Comte, on Hegel's theory of the state, and on the philosophy of Friedrich Heinrich Jacobi. From 1910 onward, however, ethnography began to provide the methodological foundation for his studies, now aimed at understanding the diametrically opposed characteristics of European and "pre-logical" or "primitive" mentalities. Lévy-Brühl adopted Émile Durkheim's concept of "collective representation", already present in *Les règles de la méthode sociologique* (Durkheim 1895), and applied it to the investigation of "primitive societies" (Lévy-Brühl 1910, first chapter *Les représentations collectives dans*

*les perceptions des primitifs et leur caractère mystique*). For Lévy-Brühl, among Europeans, the notion of representation, even when immediate or intuitive, entails a duality within unity, for it conceives the cognizable object as separate from the cognizant subject. In the case of “primitives”, however, according to Lévy-Brühl one can observe that their mentality does something beyond merely representing its object: it possesses it and is possessed by it. Its meaning is, at once, physical and mystical. The primitive man simultaneously thinks and experiences the represented object (see Goldman 1994; de Oliveira 2002). From this arises the “law of participation”, as defined by the anthropologist in the second chapter of his 1910 book: “participation is so genuinely lived that it is not properly thought” (Lévy-Brühl 1910). In other words, in “primitive mentality”, according to Lévy-Brühl, there is no separation between subject and object in representation. On the contrary, the “primitive man” establishes a relationship with both nature and artifacts in which his individuality expands and merges with these elements, forming a singular, mystical, interpenetrated sphere. Thus, artifacts and animate and inanimate beings are imbued with mystical properties, establishing with man a single sphere of mutual participation. From this sphere of mutual participation, in which man simultaneously represents and experiences the world, the French anthropologist conceived the notion of “pre-logical thought”. It is this kind of pre-logical cognitive law, according to which these representational connections shape the reasoning of “primitives”, that he termed “law of participation”.

The “law of participation” thus becomes the very principle of primitive mentality, characterized as a mystical potentiality, conceived by Lévy-Brühl in opposition to logical potentiality, the latter being the foundation of the cognizant process of the European man. This notion was already fully developed in *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures*, therefore twelve years before it reappeared as a defining element of causality among the “primitives” in *La mentalité primitive*.

Aby Warburg, however, references the notion of *loi de participation* as it appears in Lévy-Brühl’s 1922 book, *La mentalité primitive*. On that occasion (April 25, 1925), Warburg delivered a lecture at the Hamburg Library in honor of the philologist Franz Boll, which he titled *Die Einwirkung der Sphaera barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes. Franz Boll zum Gedächtnis* (“The Influence of the Sphaera barbarica on Western Attempts at Cosmic Orientation. In Memory of Franz Boll”). In the lecture, Warburg addressed a cultural-historical problem that he himself defined as:

The possibility of understanding the restoration of Antiquity as an attempt (perhaps not aesthetically alluring, but one that binds us even more profoundly to the human) to liberate the modern personality from the spell of the Hellenistic magical practice (Warburg [1925] 2018, 144).

### **Astrology**

For Warburg, astrology is the essential testimony for the History of Culture, at the brink of the Modern World, of how humanity creates mental tools to locate itself within the universe. To this end, Warburg employs the concept of *Denkraum* (space of thought), aiming to demonstrate,

through words and images, how Greek math, when reintroduced into the realm of knowledge during the Renaissance, provided humanity with a weapon against the conceptions of astral demons originating from Asian Greece, which had permeated the Western astrological imagination throughout the Middle Ages.

Warburg's Greece is understood as a cultural meeting ground marked by tensions. Astrology itself represents the significant extension of this field of forces. It reached the Renaissance man through a transmission that, in turn, carried elements originating from the Late Antique Indian, and medieval Arab and Spanish worlds (Warburg had previously addressed this in his 1912 lecture *Italianische Kunst und international Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*: Warburg 1922). Thus, the numerical mathematical principle that originally characterized Greek astronomy is transformed by its contact with Late Antique magic. The magic manifests as an applied cosmology, ultimately culminating in a manipulative practice of the principle of equality between subject and object. Hence, man, understood as a microcosm, is conceived by the astrologer in direct relation to the world of the stars, in an era predating the invention of the microscope. The iconography of the "Zodiac Man", a recurring representation in the Latin Middle Ages, exemplifies this process. It is a product of a relational understanding between man and the cosmos, an image that illustrates, through the phenomenon known as "melothesia", how astral configurations influence each organ of the human body. It is a worldview expressed through philosophy and medicine that is also present in late-medieval astrology.

In his 1925 lecture, Warburg seeks to understand (in dialogue with the knowledge brought forth by the Anthropology of that time) the process that led to the astrological comprehension of the anthropomorphization of the cosmos—governed by sacrifices, knowledge derived from "livers of divination" (hepatology)—towards the contemplation of the celestial sphere through the erudition made possible by the contact with pagan knowledge. Hence the motto he adopts from Franz Boll: "Per monstra ad sphaeram!" (From monsters to the sphere!). This journey moves from the legacy of Teucer's *Sphaera barbarica*, which persisted in the role it played in medieval and early Renaissance astrology through the *Great Introduction* (the work of the ninth-century Arab scholar Abu Ma'shar), to the discovery of the sphere by the Renaissance astronomer. The discovery of the sphere symbolized the conquer of Antiquity by Renaissance astrology/astronomy. This is the path of the Renaissance seen as a cultural-historical time, and therefore a transitional period bridging the Middle Ages and the Modern World.

Still in his 1925 lecture, Warburg turns his attention to Kepler, who, in *Mysterium Kosmographicum* (1569), conceived a solid system of nested regulars fitting to one another, representing the symbolic image of the spheres. He also references Kepler's letter, in which the astronomer argues regarding the ellipse:

Kepler, in his 1608 correspondence with Fabricius, argued vigorously against him, asserting that the ellipse is, in itself, a mathematical idea not subordinate to the circle in terms of perfection. Thus, with the introduction of the ellipse, it became possible to deduce the infinity of the universe in accordance with physical regularity (Warburg [1925] 189-190).

Warburg places Kepler at the transition between the Renaissance and the Modern World, between astrology and astronomy (though this separation did not definitively eradicate the astrological knowledge, which became popular and persists to this day). Warburg highlights the fact that the astronomer, despite having also engaged in magical astrological practices (Kepler continued throughout his life to create predictions and horoscopes), was nevertheless the first to assert the importance of arithmetic in the study of the universe.

Thus, the attempt to resolve the phenomenon of astrology—which, according to Warburg, gravitates at the end of the Middle Ages and the Renaissance between two poles, the mathematical-numerical principle on one side, and the magical-ritual-imagistic principle on the other—receives, through Kepler's work, renewed strength originating from the first pole (the mathematical-numerical). This shift lays the foundation for the development of modern science. Occurring in the early years of the seventeenth century, it marks the transition from the Renaissance (a transitional period, as Warburg sees it) toward the Modern World.

### **Warburg and Lévy-Brühl**

The parallels between the concepts employed by Aby Warburg to understand the stages of astrological knowledge from the Middle Ages to the Modern Era, and the notions developed by Lucien Lévy-Brühl in building the opposition between European and primitive mentalities are significant. In Lévy-Brühl's framework, mystical abstraction (focused on elements that establish links between visible and tangible objects and the invisible and hidden forces circulating within everything, endowing objects and beings with mystical properties and powers) is opposite to the laws of logic constructed by Western (European) thought and science. In Warburg's analysis, mathematical abstraction, developed by the thought in the modern era, is opposed to the ties of veneration present in medieval astrological practices, from which the relationship between man and the cosmos follows the concept of the "law of participation"—a notion borrowed precisely from Lévy-Brühl's anthropology.

As previously mentioned, prior to preparation of the 1925 lecture on the *Sphaera barbarica*, Warburg was certainly already engaged with the work of Lucien Lévy-Brühl and, consequently, with the concept of the *loi de participation* developed by the French anthropologist. In the notes for his lecture of April 1923, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, in the Introduction, Warburg alludes to Lévy-Brühl's concept when mentioning the magical practices of the Pueblo Indians:

What interested me as a cultural historian was that in the midst of a country that had made technological culture into an admirable precision weapon in the hands of intellectual man, an enclave of primitive pagan humanity was able to maintain itself and—an entirely sober struggle for existence notwithstanding—to engage in hunting and agriculture with an unshakable adherence to magical practices that we are accustomed to condemning as a mere symptom of a completely backward humanity. Here, however, what we would call superstition goes hand in hand with livelihood. It consists of a religious devotion to natural phenomena, to animals and plants, to which the Indians attribute active souls, which they believe they can influence primarily through their masked dances. To us, this synchrony of fantastic magic and sober purposiveness appears as a

symptom of a cleavage; for the Indian this is not schizoid but, rather, a liberating experience of the boundless communicability between man and environment (Warburg [1923] 1995, 2).

As observed in this passage, Warburg establishes an opposition between American culture and that of the Pueblo Indians, analogous to the one proposed by Lévy-Brühl between European and primitive mentalities. Warburg attributes to the Pueblo the cosmology in which the principle of magic structures their worldview. Later, referring to the symbolism of the ladder in Zuñi culture as an elevation of the walking man, as a reference to ascending and descending in space, he states:

The Zuñis have implemented with such artistry this harmonic system for organization in the cosmos that it rivals with the cosmological doctrine of superstition inherited from Hellenism. Thus, the correlation between man, plant, animal, and the cardinal points remains arbitrary and purely totemic (loosely translated from Warburg [1923] 2010a, 537 and Warburg [1923] 2015a, 217).

Although Warburg immediately references Ernst Cassirer's book, *Die Begriffsform im mythischen Denken* (Cassirer 1922), a scholar with whom he had established a dialogue after the final period of his admission to the Kreuzlingen clinic, the reference to Hellenistic cosmology points toward the issue he would address two years later in his lecture on the *Sphaera barbarica*. In other words, the notion of a "cosmological doctrine of superstition" aligns with Lévy-Brühl's concept of the *loi de participation*, in which the process of connection imposes itself on the relationship between man and the cosmos, building the sphere of magical causality, previously discussed. Furthermore, the mention of Hellenism here already expands the notion of primitive mentality to the realm of Late Antique cosmology, corroborating our assertion regarding the importance of Lucien Lévy-Brühl's thought in the Warburgian conception of astrology in the Western tradition as a tool for orienting humanity within the cosmos. All of this points towards the interpretative unity that permeates Aby Warburg's work.

In the other text also written in 1923, centered on the theme of his journey to the United States, the notes for the Kreuzlingen lecture, Warburg guides the idea of the previously called "cosmological doctrine of superstition" as a principle encompassing humanity across all eras. Thus, "participation", while opposing the mentality of the modern European, exists as an underlying principle of man, manifesting in the very act of object manipulation. The creation of objects, therefore, represents the extension of the Self beyond the physical limits of the human body, encompassing the product of manipulation within a sphere of magical connection between subject and object:

The point of departure is this: I see man as an animal that handles and manipulates and whose activity consists in putting together and taking apart. That is how he loses his organic ego-feeling, specifically because the hand allows him to take hold of material things that have no nerve apparatus, since they are inorganic, but that, despite this, extend his ego inorganically. That is the tragic aspect of man, who, in handling and manipulating things, steps beyond his organic bounds (Warburg [1923] [1999] 2004, 312).

This theme would be revisited by Warburg in the introduction to *Mnemosyne*, in 1929, where it becomes one of the central motifs of the text. When he asserts that “the conscious creation of distance between oneself and the external world [...] becomes the basis of artistic production” (Warburg [1929] [2009] 2017, 12), or that “the artist oscillating between the religious and the mathematical world view” (Warburg [1929] [2009] 2017, 12), Warburg is conceiving the domain of art within the pre-linguistic interval of human experience, located between the emotional upheaval caused by fundamental human feelings—such as pain, death, and love—and the impulse to represent them through images, transforming them into symbols.

In the case of Lucien Lévy-Brühl, the view of primitive mentality as an underlying element of European mentality would be developed in the anthropologist’s later writings, specifically in the unfinished notes posthumously published as *Carnets*. Here, in an entry dated August 31, 1938, Lévy-Brühl acknowledges a new course in his concept of “primitive mentality”, stating:

That participation did not belong exclusively to the primitive mentality but held also a place in our own, or, if one prefers, that the primitive mentality is in reality an aspect, a condition of human mentality in general (Lévy-Brühl [1938] [1949] 1975).

These notes, however, were written too late for Aby Warburg to respond to the development of Lévy-Brühl’s thought in its final phase.

---

\*We are grateful to Maurizio Ghelardi, who, during an important period of academic collaboration, provided access to Aby Warburg’s manuscripts, from which the Brazilian version used here was edited, and who also wrote the Foreword to *Presença do Antigo*. This Brazilian version is a translation of the original German (handwritten or typed), compared with some texts contained in the Italian translation by Maurizio Ghelardi: AWO I.1 and AWO I.2. The excerpts cited from Aby Warburg’s writings about his trip to the United States (1895-1896) were taken directly from the Brazilian edition and then translated into English: *História de fantasma* (see also the important edition of the notes, edited in Italian by Maurizio Ghelardi: Warburg [1923] 2021).



---

## Bibliography

### Abbreviations

#### AWO I.1

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, S. Müller, Torino 2004.

#### AWO I.2

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2007.

#### AWM II

A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze e frammenti*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021.

#### *História de fantasma*

*Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*, São Paulo 2015

#### *Presença do Antigo*

A. Warburg, *A Presença do Antigo. Escritos inéditos*, org. Cássio Fernandes, prefácio M. Ghelardi, Campinas 2018.

#### WEB

A. Warburg, *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hrsg. und kommentiert von M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig, Berlin 2010.

### Bibliographical Refereces

#### Belting 2001

H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

#### Belting 2005

H. Belting, *Por uma antropologia da arte*, "Concinnitas" 6, 1, 8 (julho 2005), 65-78.

#### Cassirer 1922

E. Cassirer, *Die Begriffsform im mythischen Denken*, Leipzig 1922.

#### De Laude, Ferrando 2023

S. De Laude, M. Ferrando (a cura di), *21 aprile 1923. Il rituale del serpente*, numero monografico, "La Rivista di Engramma" 201 (aprile 2023).

#### Durkheim 1895

E. Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, Paris 1895.

#### Freedberg 2008

D. Freedberg, *Antropologia e storia dall'arte: la fine delle discipline?*, "Rivista di Storia dell'Arte" 94 (2008), 5-18.

#### Goldman 1994

M. Goldman, *Razão e diferença: Afetividade, racionalidade e relativismo no pensamento de Lévy-Bruhl*, Rio de Janeiro 1994.

Lévy-Brühl 1910

L. Lévy-Brühl, *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures*, Paris 1910.

Lévy-Brühl 1922

L. Lévy-Brühl, *La mentalité primitive*, Paris 1922.

Lévy-Brühl [1938] [1949] 1975

L. Lévy-Brühl, *The Notebooks on Primitive Mentality* [Carnets, Paris 1949], edited by M. Leenhardt, Eng. trans. by P. Riviere, Oxford 1975.

de Oliveira 2002

R.C. de Oliveira, *Razão e Afetividade: o pensamento de Lucien Lévy-Brühl*, Brasília 2002.

Saxl [1930] [1957] 2023

F. Saxl, *Warburg's Visit to New Mexico* [Warburgs Besuch in Neu-Mexico], in Id., *Lectures*, London 1957, 325-330; ora in "La Rivista di Engramma" 201 (aprile 2023), 183-190.

Severi 2003

C. Severi, *Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la memoire*, "L'Homme. Revue française d'anthropologie" 165 (2003), 78-79.

Villari 2014

E. Villari, *Aby Warburg, antropologo dell'immagine*, Roma 2014.

Warburg 1922

A. Warburg, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, "L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 1912", Roma 1922, 179-193.

Warburg [1923] 1995

A. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America* [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, WIA III 93], Eng. trans. M.P. Steinberg, Ithaca 1995.

Warburg [1923] 2010a

A. Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika* [WIA III 93], in WEB, 524-566.

Warburg [1923] 2015a

A. Warburg, *Imagens da região dos índios Pueblos na América do Norte* [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, WIA III 93], in *História de fantasia*, 151-195.

Warburg [1923] [1999] 2004

A. Warburg, *Memories of a Journey through the Pueblo Region* [Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika, WIA III 93.4], trans. by S. Hawkes, in P. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* [Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris 1999], New York 2004, 293-330.

Warburg [1923] 2021

A. Warburg, *Ricordi di viaggio dal territorio degli indiani Pueblo nell'America settentrionale* [Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika, WIA III 93.4], in AWM II, 166-190.

Warburg [1925] 2018

A. Warburg, *A influência da Sphaera barbarica nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente* [Die Einwirkung der Sphaera Barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche: Franz Boll zum Gedächtnis, WIA III 94.2.1], in *Presença do Antigo*, vol. 1, 141-196.

Warburg [1929] [2009] 2017

A. Warburg, *Mnemosyne Atlas. Introduction* [Einleitung, WIA III.102.3-4], Eng. trans. M. Rampley, "Art in Translation" 1/2 (March 2009), 273-283; ora in "La Rivista di Engramma" 142 (febbraio 2017), 11-29.

---

## **Abstract**

Aby Warburg maintained an intellectual dialogue with anthropology, which had recently emerged as an autonomous discipline, as well as with some prominent anthropologists who were active between the late nineteenth century and the early decades of the twentieth century. Particularly emblematic in this regard is the connection he established with the work of the French anthropologist Lucien Lévy-Brühl (1857-1939).

---

*keywords* | Aby Warburg; Lévy-Brühl; Art history; Anthropology.

# Astrology Between Science and Superstition in Art History

Aby Warburg and Fernando Pessoa

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros

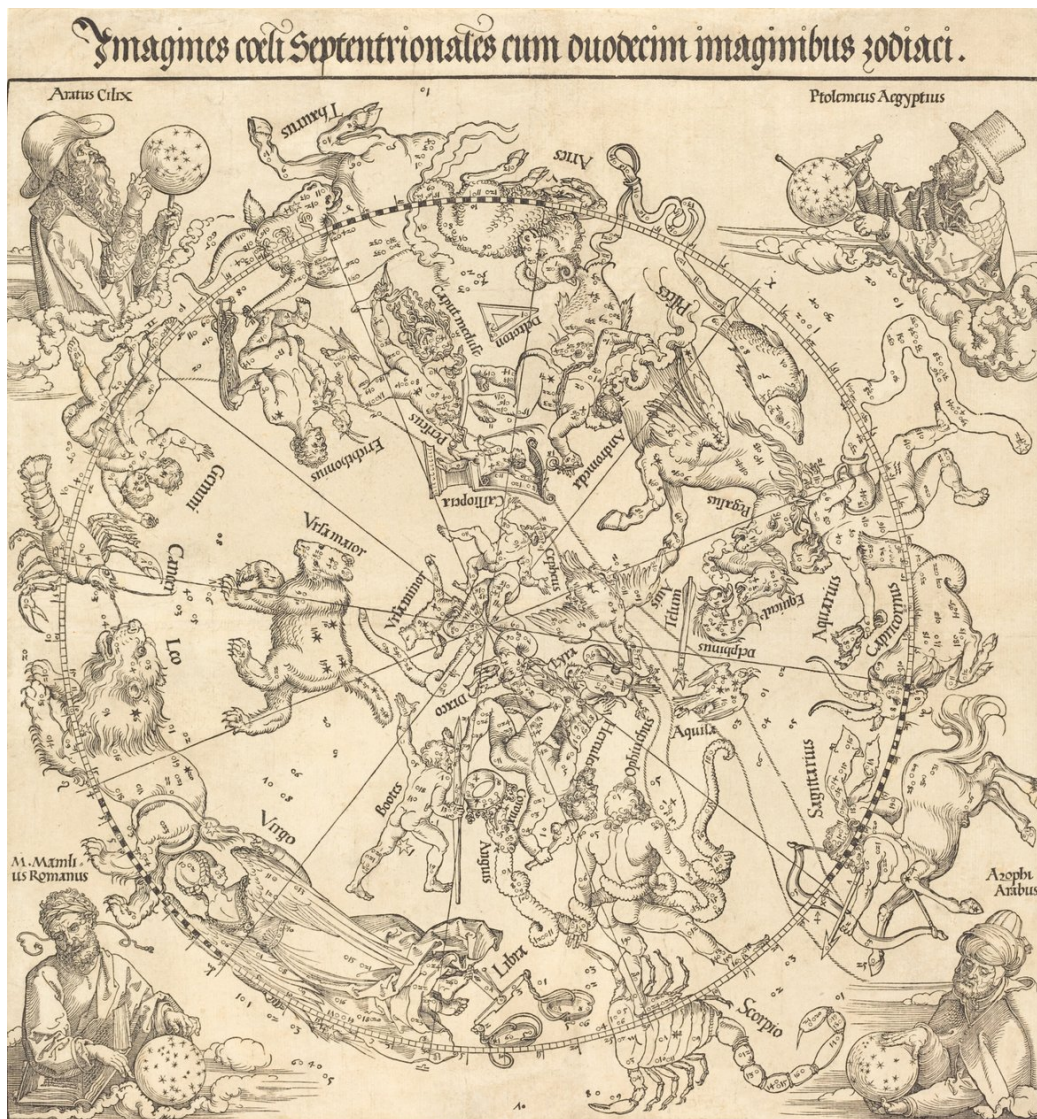
## Introduction

Aby Warburg introduced his celebrated *Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther* as the necessary scientific investigation for a future study of “the Bondage of Superstitious Modern Man” (Warburg [1920] 1999, 598). Thus, Warburg’s longest essay begins with a review of the use of horoscopes in the ideological battle of the Reformation Era. Warburg, however, does not limit himself to exploring this interplay—which in itself makes the text seminal as founder of “political iconology” in the history of art (Warnke *apud* Didi-Huberman [2002] 2013, 379)—but he recognizes within it a decisive chapter of “the tragic history of freedom of thought in modern Europe” (Warburg [1920] 1999, 650).

While there were relevant thinkers on both sides using the same (astro)logical premises to defend opposing positions, Luther himself advanced a dispute against those very premises, refusing to recognize any devotional or demonic value in the stars: “That art of theirs is so much manure. [...] The unholy drivel of astrology” (Luther *apud* Warburg [1920] 1999, 607). Warburg then identifies in this dispute a crucial moment of the influence of Antiquity, which he conceptualized as *Nachleben der Antike*: the afterlife, the ghostly survival, “inherently timeless” (Warburg [1920] 1999, 599), of expressive values that challenge the linear transmission of history. Thus, Antiquity manifests itself in the details, in a symptomatic rather than imitative way: its reception does not occur exactly in the copying of formal models, but in the updating of the polar tension between artistic-aesthetic conception and practical-religious conception:

Logic sets a mental space between man and object by applying a conceptual label; magic destroys that space by creating a superstitious—theoretical or practical—association between man and object. In the divinatory workings of the astrologer’s mind, these two processes act as a single, primitive tool that he can use both to make measurements and to work magic (Warburg [1920] 1999, 599).

In this struggle for freedom of thought, the essay ends up comparing Luther’s historical figure to the formal transcendence operated by Dürer’s art, specifically the realization of the figure of *Melencolia I*. In it, Warburg identifies the astrological reasons for the tension between the beneficent Jupiter (expansive, ostentatious, agile, orderly) and the maleficent Saturn (contracted, simple-minded, slow, clinging to his own regime) expiated. Its composition no longer represents the planets themselves, but an anthropomorphic figure that, in its satur-



Albrecht Dürer, *Imagines coeli septentrionales cum duodecim imaginibus zodiaci*, engraving, 1515.

nine melancholy, expresses formidable reflective capacities, aided and symbolized by a magic square behind it, emblematic of Jupiterian support. The astral conflict then becomes an inner tension of the human being, tending to express genius under it, which was previously considered bad.

If, however, Warburg mentions that both Luther and Dürer would still be at the beginning of this history of “freedom of thought in modern Europe”, it is because this is not a dispute with

guaranteed victory. Even the expectation of its slow progression from superstition to reflective thought keeps failing despite the undeniable and inescapable scientific advances—the ultimate example being the moment the essay was written, the end of World War I. Hence, the final quote from Goethe condemning the contamination of abstract and mathematical logic by superstition and fantasy, while reluctantly identifying anyone's difficulty to reinforce the exemption of superstition in the continuity of their acts and thoughts (Warburg [1920] 1999, 651).

Thus, just as Tylor promoted the common notion of *superstitio* to the concept of survival in order to also convert these pernicious derivations of reason into foundations of scientific studies (in this case, for anthropology; see Didi-Huberman [2002] 2013, 57), Warburg's essay ends up suggesting as the foundation of his "iconological science of civilization", or psycho-iconology, the conceptual promotion of *superstitio* ("what-survived" from ancient times) as *Nachleben*, and its study in a "laboratory" of images (Warburg [1920] 1999, 651).

However, in the same years we find a parallel project with impressive affinities in the process, and significant differences in conclusion. While the German historian revolutionized the study of artistic reception in visual works, the Portuguese poet, Fernando Pessoa, developed a tremendous innovation in the production of literary works, for which he became famous: the creation of heteronyms. Not only the creation of new poems, but of new poets, different from the author himself, and who interacted with him. Less well-known is the poet's deep involvement with astrological issues during his long years of poetic development. But unlike Warburg's academic and skeptical approach, Pessoa's was esoteric and practical. This is extremely interesting for us because Pessoa would also end up developing a series of concepts consonant with Warburg's. Thus, he would project a science of artistic expression characterized as "uma psicologia também—que a deve haver—das figuras artificiais e das criaturas cuja existência se passa apenas nos tapetes e nos quadros [a psychology too—which must exist—of artificial figures and creatures whose existence occurs only in tapestries and paintings]" (Pessoa [1913-1935] [1982] 2011, 381).

If the "laboratory of images", mentioned by Warburg in the conclusion of the essay on Luther, found its best expression in the *Atlas Mnemosyne*, we can agree with José Gil that it is in the *Livro do Desassossego* that the "laboratório poético de Pessoa está em plena atividade" [Pessoa's poetic laboratory is in full swing] (Gil [1987] 2020, 11). However we find in its conclusions that are almost diametrically opposed to those conceived by Warburg. For example, in the field of the "aesthetics of war", (Pessoa [1914-1915] 1990, 173) Pessoa argues that there is nothing more properly artistic and aesthetic in a battle than an astrologer making his calculations on the horoscope of the German Kaiser. In other words, identifying in the astral charts and their derived images the same artistic relevance that Warburg, in an unprecedented way, revealed by adding these new objects to art history. However, Pessoa did not identify them as forms to be overcome, but as artistic expressions of excellence in themselves. Because, as in the anecdote he recalls about Whistler, it is reality that ends up reconfiguring

itself in the becoming of a work of art. That is, also understanding horoscopes positively as a form that has no subordinate relationship with nature. Moreover, *Livro do Desassossego* also contradicts Warburg's progressive faith by reversing Goethe's quote: "Saber ser supersticioso ainda é uma das artes que, realizadas a auge, marcam o homem superior [Knowing how to be superstitious is still one of the arts that, when performed to its peak, marks the superior man]" (Pessoa [1913-1935] [1982] 2011, 359).

This article proposes to examine the parallel trajectories of Warburg and Pessoa through their engagement with astrology, not as a study of direct influences or shared historical context, but as a deliberate exercise in conceptual parallelism and epistemic resonance. By tracing how both thinkers developed their respective "sciences of expression", we highlight a trans-historical dialogue that, despite its philological contingencies, is nonetheless revealing of the confrontation over astrology's epistemic role in Europe's early twentieth century. It allows us to explore how their divergent conclusions (skeptical vs. esoteric) illuminate the tensions between science and superstition in artistic studies. Moreover, this methodological choice mirrors the heterogeneity central to Warburg's and Pessoa's thought, while echoing the analogical reasoning that underpins astrological studies—a point we will further explore through Deleuze's philosophy of expression, and Descola's anthropological analyses of figurative systems.

### **The Astrological Involvements**

In 1907, Warburg began to look into the astrological question after reading Teucrus's *Sphaera*, published in 1903 with Franz Boll's refined philological study, including an appendix translating *The Great Introduction* by the Arab astrologer Abū Ma'shar (886 AD). In the following years, Warburg immersed himself in the study of the history of mythography and astrology, focusing on the description of pagan deities in medieval texts and on the continuity of astrological imagination from Antiquity to modern times. As a result, he published over a dozen significant works exclusively dedicated to the topic between 1908 and his death, at the end of 1929, along with others that indirectly drew on these studies or their findings.

In addition to the essay discussed above on astral signs in Luther's time, another formidable example is the conference *Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara*, in which Warburg supported the hypothesis of the transmission of an ancient Greek iconographic tradition through Indian and Arab mediation to the Italian Renaissance. He also expanded the frontiers of iconological analyses in order to achieve a "historical psychology of human expression" (Warburg [1922] 1999, 585). Above all, the idea of how "his astrological studies are directly related to the development of Iconology as a historical-artistic discipline and of the History of Art as a Cultural Science" (Barreto 2020, 149) remains indisputable through the vast material related to the subject distributed along his *Atlas Mnemosyne*—a gigantic "laboratory of images" that he organized until his death and which, to a certain extent, reflected his work. In its panels we find a large number of images related to astrology.

On the other hand, in 1908 Pessoa began to engage more deeply with the astrological issue by commissioning foreign astrologers to study his birth chart. However, his uncertainty about the exact time of his birth may have driven him toward increasingly personal and meticulous approaches towards astrology. As evidenced by his private library and his writings archive, in the following years and until the end of his life (1935) Pessoa studied the subject diligently: nearly 5% of his library consisted of books specifically about astrology and not just esotericism (one-third of them by Alan Leo), and about 10% of his vast archive contains direct astrological references, among which are more than 300 charts hand-drawn by Pessoa himself [1]. For all these reasons, if Fernando Cabral Martins was able to positively state that “occultism is perhaps the last frontier of Pessoa studies” (Cabral Martins 2025), we must agree with Centeno (1985, 23) when she highlighted that “magic and astrology deserve a separate study”, referring to Pessoa’s hermetic thought.

Beyond these factual aspects, it is clear that these studies are important to consider Pessoa’s poetics with heteronyms. The three main ones are Alberto Caeiro, Ricardo Reis, and Álvaro de Campos: each one a remarkable poet with consistent production, independent from Pessoa himself—to the point that he responds to these creations by also publishing “his own” poems as “Pessoa ortônimo”. As Cavalcanti Filho demonstrates, Pessoa’s entire narrative of the emergence of the three heteronyms on the same “Triumphal Day” (March 8, 1914) is a fiction imbued with astrological aspiration (Cavalcanti Filho 2012, 228-231). This period marks not only his poetic turning point but, in parallel, the turning point of his astral studies. The following year, he created a semi-heteronymous astrologer, Raphael Baldaya, of whom the drafts of no less than two astrological treatises remain in Pessoa’s archive—“o romance e o tratado de astrologia são romances sobre assuntos diversos, que entre si diferem, menos que o romance de capa e espada do romance de costumes ou o conto policial da novela amorosa [the novel and the astrology treatise are novels on different subjects, which differ among themselves, less than a swashbuckling romance differs from a novel of manners, or a detective tale from a love story]” (*apud* Cavalcanti Filho 2012, 550).

Moreover, Pessoa himself went so far as to advertise in newspapers services of birth chart readings. In 1915, the poet wrote to an English publisher as a “student of astrology”, and defined his interest in charts with literary and creative terms highly significant for the project he was beginning to explore with heteronyms: as a “faculty of transpersonalization” involved in the ability of writing in different styles (Pessoa [1913-1935] [1982] 2011, 39). This further highlights the fact that, beyond studying his own birth chart, Pessoa left us the creation of specific “birth charts” for each of his main heteronyms, with a degree of interconnection among them that should not be seen as hasty or thoughtless works. Indeed, in subsequent years he would repeatedly assert that to understand these heteronyms and their poetics one should accompany these “horoscopes” [2].



### Conceptual Developments

Once the appreciation and significance that both Warburg and Pessoa attributed to astrology are established, even if broadly, it is important to outline the conflicts surrounding the development of a “science of expression” in which these interests emerged. It is remarkable how, despite the differences in their approaches to astrological studies, these developments were driven by resonant historiographical stimuli, and led to aesthetic conceptualizations that share a high degree of similarity. Thus, we now turn to examining how, on both sides, such trajectories and productions were coherently intertwined with respective projects aimed at challenging the representative paradigm of aestheticism, and at advocating for the critical notion of “expression”.

According to Warburg himself (Warburg [1927] 2016, 184), from the very beginning of his career, the primary impetus for his research emerged as the need for a “correction to Lessing’s doctrine, or more precisely to Winckelmann’s idea regarding the Olympian serenity of Antiquity”. At stake was, above all, a certain aestheticist paradigm in which works were understood solely as pure forms and styles, based on an idealist principle and through the model of imitation and representation. Amid the Apollonian framework of this paradigm, Warburg dedicated himself to seek the Dionysian, that is, the emotional and energetic background that composed those figures and images (Ghelardi 2022, 355). Consequently, he developed several fundamental concepts that would define his entire career and project. The most central of these is the already mentioned *Nachleben*, understood as the continuity of elements, symbols, and gestures that appear in a temporal discontinuity or overdetermination. It represents a concrete heterochrony in which the return of expressive values, challenging the linear transmission of history, is manifested. Not in grand themes or forms, but in details, symptomatically rather than imitatively, surviving only in a ghostly manner.

To understand these expressive values within their dynamics of revival, another crucial concept is *Pathosformel*. Warburg explains that it was through reading Darwin that he understood pathetic gestures not as “ancient formulas” (which would contradict the notion of *Nachleben*), but rather as “formulations of pathos” intertwined with the dynamics of historical-cultural life (Warburg [1927] 2016, 187-188). That is, a psychological tension, expressed in the movements of bodies and gestures, that emerges as “an effigy of practical life in movement”. In this sense, once primitive and utilitarian expressive movements are separated from their immediate needs and converted into manipulable formulations within cultural domains, the *Pathosformel* can be seen as the corporeal form of time that survives in a ghostly and symptomatic manner. It signifies the movement of meanings alongside the temporal movement of *Nachleben*. By being “archaeologically faithful”, the *Pathosformel* expands the representational logic of art history into a “science of expressions”. Images are now not only grounded in biology, but they also embody the complexities of social life dynamics. In other words, it is not merely that artists were capable of faithfully copying their ancient models, but that modern humans, in their vitality, continue—consciously or unconsciously—to express themselves in the

world through symbolic formulations that go back to the primitiveness of their cultural foundations.

In turn, in a text signed by Álvaro de Campos between 1924 and 1925, Pessoa also made the meaning of his aesthetic project explicit: he did not target criticism at Winckelmann's *Reflections* but rather at Aristotle's *Poetics*: “Creio poder formular uma estética baseada, não na ideia de beleza, mas na de força—tomando, é claro, a palavra força no seu sentido abstracto e científico [I believe I can formulate an aesthetic based not on the idea of beauty, but on that of strength—taking, of course, the word strength in its abstract and scientific sense]” (Pessoa 1924-1925). He accuses the ancient philosopher of bequeathing an intellectualized aesthetic, one that conforms to ideative rules that render each particular work a different path to the same aestheticized goal—like different mathematical demonstrations for the same theorem. Conversely, for Pessoa all art would be an indication of strength or energy whose forms also manifest themselves in life. It is in this dynamic, therefore, that one should seek art as sensitivity (that which is organic or natural, and which does not occur in the visible) and as a social phenomenon. This provides absolute historiographical meaning to this “non-Aristotelian” proposal: not only inverting its own terms (such as *dynamis*), but also reviewing the literary paths up to that point. After all, the Aristotelian landmark was, in short, to have consecrated *Poetics* as a specific field with its own operating laws, while Pessoa, from his early years as an essayist, announced the intersection of fields and the suspension of the laws of representation—as seen in *A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada* and *A Nova Poesia Portuguesa No Seu Aspecto Psicológico* (both from 1912).

However, Pessoa states that artistic sensitivity is not a mere sensation, as it is felt: here too, in order to be susceptible to becoming art, sensations need to lose immediacy and function. It is in the intellectualization of sensation as sensation (Pessoa [1916] 1966, 192) that emotion gains an “cunho estético [aesthetic coinage]”. From this coinage, from this sensitive formulation, comes an “uma intelectualização de uma intelectualização, isto é, o poder de expressão [intellectualization of an intellectualization, that is, the power of expression]” (Pessoa [1916] 1966, 192)—the ability to force others to feel through language what is prior to language. In another text, Pessoa speaks of the psychic tension between emotion and its expression, drawing attention to the same elements of Warburg's predilection: the figuration of pathetic gestures (Pessoa [1910] 1966, 5). As an example, Pessoa demonstrates in his laboratory of *Livro do Desassossego* how he moves from vague anguish and sadness due to the boredom of his bureaucratic work, to writing about the sadness due to his lost childhood, thereby evoking in the reader the emotion he really felt, but which had nothing to do with his childhood. That is, expressing, in essence, the discomfort of his work (Pessoa [1913-1935] [1982] 2011, 260-261).

While Warburg, following Darwin, thought of his “formulations of pathos” as symbolic traces of what had previously been immediate bodily reactions, Pessoa, following the logic of non-Euclidean geometries (in which the traces signify less forms and express more a specific and

abstract compositional plan), conceptualized the expressiveness of these coinages of sensations, of these psychological tensions between different degrees of sensitivity as “Abstract Sensation” (Pessoa 1924-25).

Finally, if the historian, following the imperatives of expression and concerned with the reception of works of art, focused on heterochrony, the poet, obeying the same imperatives but concerned with the creation of works of art, saw heteronymy emerge as its natural effect. For the former, “the time of images is not the time of history in general”. It is necessary to disorient the linear in order to examine how different phases of development combine in the same stage. For the latter, sensitivity of works is not sensitivity in general; “the human must become personal” so that we can truly experience sensations.

### **The Dramatic Experiments**

Other consequent concepts or principles bring these two ‘scientific’ projects for artistic expression closer. While Warburg claims an “iconology of intervals”, Pessoa points to a poetics of “interstices” and “interludes”; if one claims the importance of details for the examination of works, the other insists on the production of the minuscule, of “the smaller, the more intense” for the poetic event; if the first prefers *grisaille* for his efforts on epistemological renewal, the second works with *pardo* as an objective category; where Warburg speaks of a dynamogram as a scheme for understanding the energy of a work of art, Pessoa speaks of dynamogenic as the basis of their creations; and if the former postulates a theory of “incorporation” for the most accurate artistic appreciation, the latter suggests a technique of “incarnation” in the making and reading of poetry. In addition to these, however, one last parallel deserves greater attention here.

In the last year of his life, Warburg seemed to recapitulate his conceptions and the polar tensions that animated them in a synthetic requalification of the formulations of pathos, according to nothing less than a “drama of the soul” (*Seelendrama*)—no longer just his own, but of an entire culture (according to personal notes from September 1928 and May 1929, *apud* Didi-Huberman [2002] 2013, 300). In this sense, finally, each object of his studies can be comprehended according to the dialectical struggle expressed between the unconscious causes and their critical effects. Every artist, at the very moment of creation, would face a “decisive crisis”, inevitable and structuring, between the pulsional alienation in pathetic formulas, and the conscious formal creation. The result would be a “psycho-iconology”, a “transindividual history” in each of the images he studied, and as they are revealed in his Atlantean laboratory full of astrological figures. (Didi-Huberman [2002] 2013, 514).

Coincidentally, in the exact same interval of months in which Warburg made his notes on the “drama of the soul”, Pessoa, reviewing his career and textual production, stated that heteronymy composes “um drama em gente, em vez de actos [a drama in people, instead of acts]” (Pessoa 1928). That is, instead of dramatic action, there would be the drama of events of dynamic, contrary, unstable sensations that meet, coincide, conflict, ... “dramaturgia dos estados mentais [dramaturgy of mental states]” (Motta 2009, 73). Pessoa adds: for the

proper study of the “interaction” of such “personal relationships”, there would be “biografias a fazer, acompanhadas, quando se publicarem, de horóscopos e, talvez, de fotografias [biographies to be written, accompanied, when published, by horoscopes and, perhaps, by photographs]” (Pessoa 1928).

This suggestion—which Pessoa repeats on other occasions—that horoscopes should be included in the comprehension of “drama em gente”, has generally been considered merely a playful rhetoric. However, both the horoscopes of Warburg’s *Luther*, and those of Pessoa’s *Estética da Guerra*, attest that these objects may be worthy of critical consideration in art studies. More than that, we can perfectly well consider Pessoa poetically creating astral birth charts for himself and his heteronyms in accordance with the alchemical coinage of immediate sensations into abstract sensations, and in accordance with the declared intention in the laboratory of the *Livro do Desassossego* to “reduzir a sensação a uma ciência, fazer da análise psicológica um método preciso como um instrumento de microscópio [reduce sensation to a science, making psychological analysis a precise method like a microscope instrument]” (Pessoa [1913-1935] [1982] 2011, 501). We can also imagine Warburg incorporating these astrological images into the scientific investigation of the *Nachleben der Antike* in modern man in a new panel of his laboratory of the *Atlas Mnemosyne*. He would thus quickly recognize, in the astral charts of the “drama em gente”, a vortex of dramas of the soul, an abyssal network of crises between pulsional alienation in pathetic formulas and conscious formal creation, a polar game between the creation of spaces for reflection and their magical destruction.

First, Warburg would identify the transmutations of the figurative astral traits of each chart into constitutive elements of the poets of the “drama em gente” and their respective particular poetics. For example, the fact that Caeiro—the “Argonaut of sensations” and author of *O Guardador de Rebanhos*, who only received primary education and wrote “out of pure and unexpected inspiration, without knowing or even calculating that he would write”—had the Sun and Mercury in the sign of Aries (the first sign, more impulsive, direct and independent, besides representing the golden fleece of the Argonauts). Then, Warburg would immediately move on to recognize the operative mechanism of planning the interaction of those involved, the dramatic ensemble in souls. Using the astrological mechanics, Pessoa established that orthonyms and heteronyms were born in consecutive years, and never with a birth interval of less than nine months—as if they could all be children of the same parents. Moreover, there is the fact that when combining the ascending signs of the four charts, the entirety of the astrological elements is found: Caeiro in fire, Campos in earth, Reis in air, and Pessoa in water.

Finally, the psychohistorian would emphasize the creative and counterintuitive use of astrology as an element of poetic creation: not only for the closed identification of a specific personality, according to common sense, but, above all, for the opening of subjectivity to becoming. Pessoa recognizes his Sun in Gemini in the eighth House—marked by tendencies towards psychism, by processes of profound transformation, and the sharing of resources with others—as the decisive astral aspect of his heteronymic “faculty of transpersonalization”. He then works

in such a way that Caeiro, Reis and Campos all have Mercury in the same place: since they only have literary existences, it is the planet of communication and writing in the eighth House that would allow them to becoming just as the Sun allowed the flesh-and-bone poet to transform himself.

The important fact is that such a scientific experiment—comparing the Atlas panels with Pessoa's astral charts—would work not because Warburg and Pessoa had similar projects and deep interests in astrology, nor because the Atlas already had a significant repertoire of astrological images, but because the graphic and poetic elaborations of these astral cartographies already respond to the most fundamental elements of the aforementioned sciences of expression. First, the heterogeneity of elements and the coherence of their connections. Next, strategies that figure these effects through the formation of composite beings, spatial and temporal networks, and correspondences of levels and scales. Also, the formal effort to represent both a type of content (a set of figurative objects) as well as a visual procedure for arranging the connections. Hence, the competence to give the empty space between the forms the possibility of being a space of transition. Finally, turning the perfectly discrete into almost a continuum, even deliberately proliferating the singularities and disparate components within each image.

It is not that the study of astrology—whether through Warburg's academic and skeptical path, or Pessoa's esoteric and practical path—conditioned or even caused the surprising and intricate network of parallel affinities between the two scientific projects discussed, the extensive correspondence between the series of concepts on both sides. This, in fact, would be an inadequate framework for the conception of relationships in which both the historian and the poet navigate: which is not a world of naturalistic cause and effect, but of transitive, broad and intertwined chains of causality. It is this underlying postulation—of an entire reality formed of experiences of singular moments and objects, harmonized only by the lacework of correspondences between its discrete elements—that ultimately also entangles in the same analogical chain Warburg's "nameless science", Pessoa's "science of historians of the future", and the superstitious scientificity of astrology. In all of them, we recognize the rational and judicious effort to postulate the conceptual and practical, epistemological, laboratory foundations of a science not of the natural world, but of the analogical world, of expressive determination.

Anthropologically, Descola points out these connections by shifting not only between astrological figurations and the figurative elaboration of Warburg's own *Atlas Mnemosyne*, but in these pages he demonstrates how the same analogical world is found among the figurative elaborations of the Hopi (Descola [2021] 2023, 305). That is, among the indigenous people who critically marked Warburg's historiographical experience after an important anthropological immersion in 1896. As Freedberg (Freedberg 2004, 580) reminds us, Warburg moves away from his interest in Hopi art as he delves into astrological studies, and when these studies eventually lead him to madness (at the end of the essay on Luther against superstition), it is a return to the Hopi at the conference in Kreuzlingen that marks his recovery. There, he iden-

tified a premise contrary to Luther's essay: the magical juxtaposition with an objective action, which for Europeans is a symptom of a split, and for indigenous peoples is a liberating, and not a schizoid, experience (Warburg [1923] 2015, 152). Which, returning to the astrological theme, he would recognize in Kepler: his language and premises of astral superstition would not have prevented him, but rather encouraged him to carry out his great scientific feats (Warburg [1925] 2015, 261).

Back to Descola, the analogist figuration found even in Hopi image production can be alluded to Leibniz precisely as "expressive determination" (Descola [2021] 2023, 299). After all, Leibniz explained that an expression is precisely the multiplication of singularities within objects, so that they could correspond to another object that is not the representation of the first—like an ellipse expressing the points of a circumference (Kulstad 1977, 69). Which also brings us to the philosophical key to the role of astrology between two scientific experiments of expression. There is a well-documented, though neglected, historical fact: the implications that astrology has always had in relation to the philosophical problem of expression. In antiquity, for example, philosophical schools as disparate as Stoicism and Neoplatonism ended up discussing (and even validating, to a greater or lesser extent) astrological operations precisely because they claimed an expressive ontology (Long 2006). Even in the twentieth century, an unsuspected astral skeptic like Deleuze (Deleuze [1969] [1974] 2015, 177), but a great propagator of a flat and expressive ontology in the wake of Leibniz, did not fail to recognize in astrology the first great attempt at a theory of expression.

### **The Dioscuri Conclusion**

Unlike historiographical approaches that situate Warburg's and Pessoa's astrological studies within biographical or thematic frameworks (Barros 2022), this essay demonstrates how their engagements, when analyzed as methodological counterpoints, reveal a crisis of representation precisely by favoring conceptual affinities over historical filiation. Beyond mapping connections, we expose how these non-aligned epistemologies (Warburg's critical iconology vs. Pessoa's poetic esotericism) destabilize representational paradigms through astrology as a boundary object—one that thrives in analogical systems (astrology, iconology, heteronymy) by resisting rigid scientific frameworks.

In 1931, two years after Warburg's death and with Pessoa still alive, the highly esteemed abstract mathematical logic would encounter its own internal limit. Kurt Gödel published his two "incompleteness theorems" shocking the most eminent mathematicians and logicians worldwide. They prove that, in a consistent theory, there are always propositions that cannot be proven as either true or false; and that a theory, recursively enumerable and capable of expressing basic truths of arithmetic and some statements of proof theory, can prove its own consistency if, and only if, it is inconsistent. "If [formalized calculus] is consistent, it is incomplete" (Nagel, Newman [1958] 2001, 105). In other words, any axiomatic mathematical system cannot be simultaneously complete and consistent. If the system is consistent, its consistency cannot be proven internally to the system. Above all, "we now understand that the

human mind is fundamentally not a logic engine but an analogy engine, a learning engine, a guessing engine, an aesthetics-driven engine, a self-correcting engine" (Hofstadter *apud* Nagel, Newman [1958] 2001, XVIII).

On the other hand, in the 1960s, the Brazilian master of folklore studies, Câmara Cascudo, published a fundamental essay *Para o Estudo da Superstição* (Câmara Cascudo 1971). In it, he also revisits the ancient meaning of superstition to, like Tylor or Warburg, understand it as what has survived, resisting the wear of successive cultural frictions, as living nerves of the dead organism, and following an affectionate transmigration through reflex gestures preserved by *Mnemosyne*. Above all, the decisive factor is that, based on these same parameters, Câmara Cascudo argues that not only is some superstition inevitable—as the final citation from Goethe confesses in the essay on Luther—but also that it is not exempt from its own reason and even effects. “O primeiro elemento para bem analisar uma superstição é pesquisa sua lógica [The first element to properly analyze a superstition is to investigate its logic]” (Câmara Cascudo 1971, 146); “Essencial, para mim, é ressaltar a existência lógica da superstição [For me, it is essential to emphasize the logical existence of superstition]” (Câmara Cascudo 1971, 166); “a superstição possui o raciocínio dela [Superstition has its own reasoning]” (Câmara Cascudo 1971, 183); “Essencial é notar o perfeito ajustamento psicológico [It is essential to note the perfect psychological adjustment]” (Câmara Cascudo 1971, 179); “Como processo psicológico a superstição apresenta-se como uma lógica necessária e clara [...]. Real e que deve possuir efeitos decisivos, embora escapando à percepção do homem [As a psychological process, superstition presents itself as a necessary and clear logic [...]. Real and which must have decisive effects, although escaping man’s perception]” (Câmara Cascudo 1971, 155); “Esse critério determina a consequente lógica. O efeito provoca a causa pela irresistível atração do ato analógico. Qui se ressemble s’assemble [This criterion determines the consequent logic. The effect provokes the cause by the irresistible attraction of the analogical act. Qui se ressemble s’assemble]” (Câmara Cascudo 1971, 191). It is in this sense that, rather than lamenting the impossibility of pure reason, it is even more logical to recognize the danger of superstition in not wanting to be superstitious:

Mesmo as Universidades, são viveiros de superstições antigas, renovadas, readaptadas às exigências modernas. Todas as profissões e atividades têm seu corpus supersticioso.

[Even universities are nurseries of old superstitions, renewed and readapted to modern demands. All professions and activities have their superstitious corpus] (Câmara Cascudo 1971, 151).

Que é um “conceito” senão uma superstição, imperativa e renovável? Não creiam que a superstição esteja cedendo sob a pressão científica. Muda de continente e não de conteúdo. Há uma superstição científica que segue como uma sombra a irmã formal e grave, vez por outra confundindo-se notadamente do domínio da interpretação psicológica. As “escolas”, e sobretudo o scholar, guardam muito da imponência através do aparato supersticioso.

[What is a “concept” if not a superstition, imperative and renewable? Do not believe that superstition is giving in under scientific pressure. It changes its continent and not its content. There

is a scientific superstition that follows its formal and serious sister like a shadow, occasionally straying notably from the domain of psychological interpretation. The “schools”, and especially the scholar, retain much of their grandeur through the superstitious apparatus) (Câmara Cascudo 1971, 154).

Not even Plato, the fundamental source of abstract logical thought and of the understanding of general and natural laws, was able to imagine the conception of his world of ideas—that well-finished and exemplary expression of the effort to demonstrate a pure ideational plan—without dramatizing its elaboration in dialogues and even resorting to the creation of myths. Or, as the world-renowned physicist and astronomer Marcelo Gleiser, professor of the course “Physics for Poets”, aptly concludes: “Mass and charge do not exist per se; they only exist as part of the narrative we humans construct to describe the natural world” (Gleiser 2014, 70).

What scientific scrutiny shows us is that even the most abstract concepts, the most elegant mathematical formulas, and the most rigorous reasoning, are not the result of free and deliberate thinking, but rather thoughts also carried out amid dramatic charges that can involve an entire culture, a whole worldview. Warburg’s case became exemplary—due to the intensity of his own psychological suffering and recovery—of how dramatic engagement can lead thought to new epistemologies. Just as his aforementioned essay on Luther indicated, it is in the dramatic struggle of spiritual worldviews that a new, modern mentality manifests itself—and not in a calm and detached ivory tower. Pessoa, in the opposite direction, but in the same sense, demonstrates how new thoughts and sensations can reach the extreme requirement of whole other subjectivities to dramatize their existences and conceptions.

“A superstição portuguesa não retardou a epopeia navegadora nem a superstição espanhola evitou o domínio territorial do maior império na história do mundo [Portuguese superstition did not delay the epic navigation, nor did Spanish superstition prevent the territorial domination of the largest empire in the history of the world]” (Câmara Cascudo 1971, 164). The brilliant Goethe was superstitious, Cascudo assures (Câmara Cascudo 1971, 182), not necessarily in a negative sense, due to inevitable logical flaws, but because of what the hypothesis of Warburg’s *Nachleben* admitted, that perhaps all activity of genius can be understood as “positive manifestations” of what has survived (Câmara Cascudo 1971, 164).

Finally, Cascudo concluded his scientific study admitting that science and superstition are polar tensions, of exchanges or interpenetrations, as in the case of the mythical and constellated twin brothers Pollux and Castor—one divine and the other mortal, one scientific and academic, the other superstitious and popular—distinct, but always related (Câmara Cascudo 1971, 182). Can we, then, conjecture that, between the axiomatic limitations and the very reason of superstitions, astrology might be the necessary, basic, structural-structuring superstition, the figurative feature of one or any science of expression? Pessoa, like Castor, recorded that “ciência culmina na Astrologia [science culminates in Astrology]” (Pessoa [1918] 1980, 70). But what would the academic Warburg say, like Pollux, when facing a panel from his *Mnemosyne*



laboratory with Pessoa's and his heteronyms' astrological charts, before the intricate network of planetary analogies that bound them all together? What would he say upon realizing that he himself, Aby Warburg, by an absurd coincidence, had the Sun in the exact same degree of the sign of Gemini, just like Fernando Pessoa?

---

## Notes

[1] Studying occultism in Pessoa's private esoteric library, Marrone argues that its arrangement could follow the method of another library, famous for a *sui generis* organization: that of Aby Warburg (Marrone 2021, 280-298). Another indirect and curious connection between Pessoa's and Warburg's astrological archives is that some of the letters exchanged by the Portuguese poet with the famous English magician and astrologer Aleister Crowley, leader of an influential initiative order, are now held by the Warburg Institute in London (Pasi, Ferrari 2012). This meeting between Pessoa and Crowley itself is a mysterious event, rich in astrological content, but beyond the scope of this article—for more information see Dix 2019 and Roza 2001.

[2] Paulo Cardoso not only dedicates himself to didactically present these astral relationships mapped by Pessoa (Cardoso 2011), but also published a study on astrological references. For example, in the set of poems that make up the second part of *Mensagem* (the only book published in Pessoa's lifetime), called *Mar Português* (Cardoso 1990).

---

## Bibliography

### Abbreviations

*Histórias de fantasma*

L. Waizbort (org.), A. Warburg, *Histórias de fantasma para gente grande. Escritos, esboços e conferências*, tr. port. L. Bicudo Bárbara, São Paulo 2015.

*Renewal*

A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, ed. by K.W. Forster, Eng. trans. by D. Britt and K.W. Forster, Los Angeles 1999.

### Bibliographical References

Barreto 2020

P.R.P. Barreto, *O lugar da astrologia nos estudos de Aby Warburg sobre o Renascimento*, dissertação de Mestrado, orientador C. Fernandes, Escola de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade Federal de São Paulo, 2020.

Cabral Martins 2025

F. Cabral Martins, *A heteronímia e o oculto*, "Congresso Internacional Fernando Pessoa" (Lisboa, Casa Fernando Pessoa, Fevereiro 12-14 2025).

Câmara Cascudo 1971

L. da Câmara Cascudo, *Para o estudo da superstição*, in *Tradição, Ciência do Povo*, São Paulo 1971, 145-195.

Cardoso 1990

P. Cardoso, *Mar Português - A Mensagem Astrológica da Mensagem*, Lisboa 1990.

Cardoso 2011

P. Cardoso (org.), *F. Pessoa, Cartas Astrológicas*, Lisboa 2011.

Cavalcanti Filho 2012

J.P. Cavalcanti Filho, *Fernando Pessoa, quase autobiografia*, Rio de Janeiro 2012.

Centeno 1985

Y.K. Centeno, *Fernando Pessoa, e a filosofia hermética. Fragmentos do espólio*, Lisboa 1985.

Deleuze [1969] [1974] 2015

G. Deleuze, *Lógica do sentido* [*Logique du sens*, Paris 1969], tr. port. de L.R. Salinas Fortes, São Paulo 2015.

Descola [2021] 2023

P. Descola, *As formas do visível: Uma antropologia da figuração*, São Paulo 2023.

Didi-Huberman [2002] 2013

G. Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* [*L'immagine sopravvive. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002], tr. port. de V. Ribeiro, Rio de Janeiro 2013.

Dix 2019

S. Dix (org.) *F. Pessoa, O Mistério da Boca do Inferno. Correspondência e novela policial*, Lisboa 2019.

Freedberg 2004

D. Freedberg, *Pathos a Oraibi: Ciò che Warburg non vide*, in C. Cieri Via, P. Montani (a cura di), *Lo Sguardo di Giano, Aby Warburg fra tempo e memoria*, Torino 2004, 569-611.

Ghelardi 2022

M. Ghelardi, *L'umano senza umanesimo: Warburg e Nietzsche*, in Id., *Aby Warburg, uno spazio per il pensiero*, Roma 2022, 139-149.

Gil [1987] 2020

J. Gil, *Fernando Pessoa, ou a Metafísica das Sensações*, São Paulo 2020.

Gleiser 2014

M. Gleiser, *Science as nature's grand narrative*, in *The Island of Knowledge: the limits of science and the search for meaning*, New York 2014.

Kulstad 1977

M.A. Kulstad, *Leibniz's Conception of Expression*, "Studia Leibnitiana" 9, 1 (1977), 55-76.

Long 2006

A.A. Long, *Astrology: arguments pro and contra*, in *From Epicurus to Epictetus*, Oxford 2006, 28-153.

Marrone 2021

R. Marrone, *Os "livros ocultos" de Fernando Pessoa: um estudo da biblioteca esotérica de Fernando Pessoa*, dissertação de PhD, orientadores O.M. Silvestre, A.A. Lourenço, Universidade de Coimbra, Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras, Coimbra 2021.

Motta 2009

M.A. Motta (org.), *Extratos de Ópio I - A Artisticidade da Arte Pessoa*, Rio de Janeiro 2009.

Nagel, Newman [1958] 2001.

E. Nagel, J.R. Newman, *Gödel's proof*, New York 2001.

Pasi, Ferrari 2012

M. Pasi, P. Ferrari, *Fernando Pessoa and Aleister Crowley: new discoveries and a new analysis of the documents in the Gerald Yorke Collection*, "Pessoa Plural" 1 (Spring 2012), 284-313.

Pessoa [1910] 1966

F. Pessoa, *A arte é apenas e simplesmente a expressão de uma emoção*, in *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*, org. G.R. Lind, J. do Prado Coelho, Lisboa 1966.

Pessoa [1914-1915] [1966] 1990

F. Pessoa, *Estética da Guerra*, in T. Sobral Cunha (org.), *F. Pessoa, Livro do Desassossego*, Coimbra 1990.

Pessoa [1916] 1966

F. Pessoa, *A base de toda a arte é a sensação*, in *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, org. G.R. Lind e J. do Prado Coelho, Lisboa 1966, 192.

Pessoa [1918] 1980

F. Pessoa, *FRANCISCO – O fenómeno aristocrático tem sido, sempre, mal compreendido...*, in *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, org. M.I. Rocheta, M.P. Morão, Lisboa 1980.

Pessoa 1924-1925

F. Pessoa, *Apointamentos para uma Estética Não-Aristotélica*, "Athena – Revista de Arte" 3, 4 (dezembro 1924 - janeiro 25).

Pessoa 1928

F. Pessoa, *Tábua Bibliográfica*, "Revista Presença" 17 (dezembro 1928).

Pessoa [1913-1935] [1982] 2011

F. Pessoa, *Livro do Desassossego*, São Paulo 2011.

Roza 2001

M. Roza, *Encontro "MAGICK" de Fernando Pessoa e Aleister Crowley*, Lisboa 2001.

Warburg [1922] 1999

A. Warburg, *Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara [Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara]*, "L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 1912", Roma 1922, 179-193], in *Renewal*, 563-596.

Warburg [1920] 1999

A. Warburg, *Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther*, In *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, [Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, "Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften", Philosophisch-historische Klasse, XXVI (1919), Heidelberg 1920], in *Renewal*, 597-697.

Warburg [1923] 2015

A. Warburg, *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika]*, WIA III.93], in *Histórias de fantasma*, 151-196.

Warburg [1925] 2015

A. Warburg, *A influência da Sphaera barbarica nas tentativas de ordenação cósmica do Ocidente [Die*

*Einwirkung der Sphaera Barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche: Franz Boll zum Gedächtnis*, WIA III 94.2.1], in *Histórias de fantasma*, 215-271.

Warburg [1927] 2016

A. Warburg, *De Arsenal a Laboratório* [Vom Arsenal zum laboratorium, WIA III 2.3.1.1.1], tr. port. C. Fernandes, "Revista Figura, Studies on the Classical Tradition" 4, 1 (2016), 182-193.

---

## Abstract

This article explores the parallel trajectories of Aby Warburg and Fernando Pessoa, focusing on their respective engagements with astrology and its relationship to art history. Warburg's exploration of astrology examines the tension between superstition and scientific thought, framing astrology as both a symbol of the survival of ancient pathos and a battleground for the freedom of thought in modern Europe. Contrastingly, Pessoa's involvement with astrology, reflected in his poetic and critical works, reveals a more esoteric approach, where horoscopes and astrological imagery are embraced as great forms of artistic expression, rather than dismissed as superstitions to overcome. By analyzing Warburg's iconological methodology and Pessoa's poetic engagement with astrology, this article seeks to investigate their shared conceptual concerns, while highlighting the critical complexities that arise from their differing conclusions. The study offers a reflection on the boundaries of scientific objectivity in the study of artistic expression, and how these two figures contribute to a broader understanding of the intersections between science, superstition, and art.

---

*keywords* | Aby Warburg; Fernando Pessoa; Astrology; Science; Superstition.



# Presentations



# Una presentación de Aby Warburg en/ sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones (México 2024)

coordinado por Linda Báez Rubí, Emilie Carreón Blaine

editado por Vanessa A. Portugal

---

Este volumen, publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, reúne los resultados del simposio internacional “Warburg (en/sobre) América: translaciones y proyecciones”, celebrado en el Museo Universitario Arte Contemporáneo del 6 al 8 de septiembre de 2017. La iniciativa contó con el apoyo de numerosas instituciones: el Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM, el Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras – UNAM, el Centro de Estudios Mexicanos en Londres, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), la Humboldt-Universität de Berlín, el Kunsthistorisches Institut de Florencia, la Max Weber Stiftung de París y la Warburg Haus de Hamburgo. Estructurado en tres secciones – *Historia*, *Sobrevivencias* y *Repercusiones* – el volumen propone una selección de ensayos que destacan la importancia de la experiencia americana de Aby Warburg en 1896 para su formación intelectual, y cómo la antropología americana constituye una clave de lectura imprescindible para sus posteriores elaboraciones teóricas. A continuación presentamos el índice y el ensayo introductorio; el volumen completo está disponible para su consulta y descarga aquí.

---



# ABY WARBURG EN/SOBRE AMÉRICA:

Historia, sobrevivencias y repercusiones

Linda Báez Rubí  
Emilie Carreón Blaine  
*Coordinadoras*

Tania Vanessa Álvarez Portugal  
*Editora*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS



## Índice

Linda Báez Rubí, Emilie Carreón, Tania Vanessa Álvarez, *Introducción*

Linda Báez Rubí, Emilie Carreón, Tania Vanessa Álvarez, *Introduction*

### I. Historia: un viaje ilustrado en encuentros, imágenes y conceptos

Horst Bredekamp, *Aby Warburg: perspectivas de la América antigua*

Claudia Wedepohl, *Aby Warburg, Heinrich Voth and the Study of Native American Religious Ceremonies*

Linda Báez Rubí, *Quechmictoplican: mítico lugar de encuentro entre Aby Warburg y Mesoamérica*

Isabella Woldt, *The Navajo-Weaver. Aby Warburg's Approach to the Anthropology of Textiles*

Spyros Papapetros, *Warburg and "The Genesis of Ornamentation": A (Pan-)American Question*

Giovanna Targia, *Symbolic Function and Physical Laws. Aby Warburg's and Ernst Cassirer's Reflections on Native American Culture*

Davide Stimilli, *Homo Divinans: Warburg on Prophecy*

Johannes Neurath, *Aby Warburg y Konrad Theodor Preuss: rituales y serpientes*

### II. Sobrevivencias: migraciones y vehículos de la energía simbólica

José E. Burucúa, Nicolás Kwiatkowski, *Hacia una historia simbólica de los elefantes*

Christopher D. Johnson, *On Warburg's Baroque and Two Seventeenth-Century, Mexican Arcos Triunfales*

Laura Malosetti Costa, *Tabaré: migraciones y ambivalencias del héroe trágico*

Philippe-Alain Michaud, *Mnemosyne, ou la machine cinématographique sans appareil*

Luis Pérez-Oramas, *Nachleben en sus campos extendidos: modernidad, cinetismo y humanismo: Pathosformel, forma intermediaria y sobrevivencia antitética*

José Luis Barrios, *A propósito de la exposición "Constitución mexicana, 1917-2017. Imágenes y voces". Arqueología afectiva e imagen dialéctica: sobre la curaduría como crítica histórico-política del presente*

### III. Repercusiones: historiografía, tránsitos y promesas

Emilie Carreón Blaine, *Los estudios del arte indígena americano ante los postulados de Aby Warburg: un reconocimiento póstumo*

Elia Espinosa, *Imágenes y palabras en discusiones warburguianas; tránsitos antiguos y contemporáneos*  
Didanwy Kent Trejo, *Imágenes de la promesa/imágenes que prometen*

.....

# Introducción

Linda Báez Rubí, Emilie Carreón, Tania Vanessa Álvarez

¿Qué importancia tenía la antropología de América y por qué el fundador de la biblioteca consideró indispensable incluirla? [...] Puesto que Warburg le agradeció a América el haber aprendido a ver la historia europea con los ojos de un antropólogo.

(Fritz Saxl, *Warburgs Besuch in Neu-Mexico*, 1929-1930)

## I. Antecedentes

El interés creciente en la antropología de las imágenes al interior de la historia de la producción artística ha reconocido al historiador del arte y de la cultura Aby Warburg (1866-1929) como uno de sus principales impulsores [1]. Si bien las actividades intelectuales del erudito hamburgués se desarrollaron en territorio europeo, una no menos apreciable parte del impulso que cobraron sus preocupaciones sobre las imágenes que percibimos y producimos es el resultado de su encuentro, durante el viaje que realizó en 1895 y 1896, con algunas de las culturas originarias de América del Norte. El trayecto transatlántico en barco, del viejo continente al nuevo, y su itinerario transversal, del este al oeste, siguiendo las rutas ferroviarias recién inauguradas de los Estados Unidos de América, detonaron de manera significativa las reflexiones teóricas del estudioso alemán alrededor de las imágenes que todo ser humano genera al expresar y manifestar diversos aspectos de su relación con el mundo en actos simbólicos. Esta dimensión antropológica representa un momento trascendental para la historia del arte y las disciplinas afines a ella que se abocan al estudio de la imagen y sus procesos de visibilización y visualización en general. Fritz Saxl (1890-1948), colaborador de Warburg en su *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW), subrayó siempre la importancia de los estudios de americanística en la vida intelectual de Warburg ante la comunidad académica [2]. Saxl resaltó el papel fundamental que desempeñaron los estudios antropológicos y la nascente etnografía de América en el desarrollo metodológico y maduración de las propuestas de Warburg, mientras argumentó por qué era meritorio que estos estudios e investigaciones ocuparan un lugar en la biblioteca Warburg [3], un aparato destinado a registrar los movimientos anímico-espirituales y corporales de la humanidad. Esto nos permite rescatar y abordar un aspecto medular que continúa siendo válido y que es necesario no dejar de someter a revisiones críticas: el papel que desempeña el continente americano, con su historia, en la discusión sobre el legado académico y humanístico de Warburg y los posibles escenarios futuros en una crítica a la iconología y las teorías de la imagen ahora en boga en un mundo donde el ser humano – puede decirse – se posiciona como un constante generador de imágenes.

Bajo el título *Aby Warburg en/sobre América: historia, sobrevivencias y repercusiones*, la publicación de este volumen retoma la discusión sobre el tema americano en Warburg bajo tres partes como se explicita en el título [4]. Bajo la primera se presentan textos dedicados a ofrecer una reconstrucción histórica del viaje americano de Warburg con base en material de archivo y la repercusión significativa que dicha experiencia tuvo hasta su fallecimiento, arrojando luz sobre personas, estudios, instituciones y temas vinculados con la nascente etnología americana y los estudios arqueológicos de la América antigua. La segunda permite

abordar conceptos teóricos derivados y cristalizados a partir de la experiencia americana de Warburg, posibilitando así al conjunto de textos ahí reunidos experimentar con la operatividad de dichos conceptos en temas iberoamericanos que abarcan tanto diferentes etapas de la historia visual latinoamericana como prácticas artísticas y curatoriales contemporáneas. Bajo la tercera se agrupan textos que abren un espacio a plataformas de reflexión a partir del análisis de ambas partes; su importancia radica en ser un ejercicio retrospectivo que mediante su análisis detecta, esclarece y señala posibles rutas de trabajo a realizar con el legado del tema americano expuesto en varios de los textos convocados.

Con ello, la publicación de estas investigaciones académicas busca en su conjunto revisar y revalorar cuál es la posición que la experiencia americana ocupa en Warburg y la exploración de sus repercusiones. Para lograr este cometido es preciso reconstruir la trayectoria del estudioso hamburgués por el Southwest norteamericano (noroeste de México) con el fin de explorar la confluencia que tuvo con la americanística y el diálogo que sostuvo con personajes destacados de su época, para después ramificarse e investigar cuál es o ha sido el impacto de su legado hasta el momento en el discurso latinoamericano [5], que lo ha tomado como base de reflexión al abordar las imágenes y sus imaginarios [6]. De tal modo será posible situar a Warburg al interior de un marco académico conformado por diversas islas académicas latinoamericanas, norteamericanas y europeas. Por un lado, se trata de reflexionar alrededor de su viaje a tierras del continente americano para observarlo desde otra perspectiva, a partir de la cual sea posible cuestionar y abrir la discusión bajo el marco de una revisión a la luz de material inédito de archivo, lo que permitirá colocarlo en una dimensión histórico-cultural que reconozca sus planteamientos, de acuerdo con un contexto en el que los estudios de la americanística se consolidaban al estudiar las culturas antiguas asentadas a todo lo largo del continente americano. Por el otro, se trata de abrir el panorama y darle presencia al discurso latinoamericano que opera con propuestas metodológicas y conceptos claves forjados por Warburg y que han obtenido poca atención y resonancia de diálogo en los círculos warburgianos europeos y estadounidenses hasta la fecha [7], no así en la dinámica que ha cobrado por su parte en la academia latinoamericana a partir del llamado *boom* warburgiano y que el aumento de traducciones de sus textos ha hecho posible. Éste inició a finales de la década de los años noventa con la revaloración de Warburg en la academia alemana [8], pero para el mundo académico resultó más significativo el impulso de las primeras traducciones a otros idiomas [9]. Esto promovió un rescate tanto de reflexiones en torno a las imágenes como de la terminología acuñada por Warburg – supervivencia o sobrevivencia (*Nachleben*), fórmula patéticos (*Pathosformel*), vehículos de la imagen (*Bildervehikel*), imágenes en movimiento (*bewegte Bilder*) –, para hacerlas operativas en el ejercicio de una iconología diferente a la propuesta por Erwin Panofsky (1892-1968) con la que había venido operando en mayor parte la historia del arte [10], y que resultó ser un impulso renovador en la reflexión sobre los fenómenos y técnicas de producción visual moderna y contemporánea. Tal fue el caso de Philippe-Alain Michaud y Georges Didi-Huberman [11], cuyos estudios en francés tuvieron una mayor recep-

ción en el ámbito iberoamericano – en gran parte por el idioma – que los de los académicos alemanes.

O bien, por otra parte, los estudios de José Emilio Burucúa resultaron seminales en la creación de una academia latinoamericana que operó con el legado warburguiano ante una autorreflexión en la historia político-iconológica sudamericana [12]. Aunado a esto, el interés centrado en la imagen, sus condiciones de visibilidad, aparición y percepción así como su transmisión visual y generación de conocimiento, desarrollado bajo los giros en sus modalidades pictóricas, icónicas y visuales, reconoció en Warburg un potencial teórico de reflexión sobre las imágenes [13].

El desarrollo de una evaluación crítica que sitúe a Warburg en su vinculación con los estudios de americanística de la época, así como ante lo que el discurso latinoamericano contemporáneo ha hecho de su legado es necesario una vez que se ha convertido en una tarea aún pendiente en los estudios centrados en su experiencia americana [14]. Las investigaciones aquí reunidas no tienen la intención de resolver de manera íntegra tal empresa, pero sí a cambio resguardan en su configuración un intento más modesto: comenzar a esbozar un interés cultural más amplio que el mismo Warburg tuvo en su momento a lo largo del continente americano en la forja de sus propuestas teórico-icónicas, y de este modo poner sobre la mesa temas que a partir de un diálogo intercultural y transoceánico plantearían otras preguntas y horizontes sobre una base más amplia de reflexión teórica y temática [15].

## **II. Motivación**

¿Por qué, a pesar de la atención que se le ha dado al tema americano en Warburg durante las últimas décadas, resulta pertinente insistir en el tema? Precisamente corregir el enfoque casi exclusivo que se le ha dado al así llamado “Ritual de la serpiente” sería partir desde otra perspectiva. Simplemente una mirada al rico archivo resguardado en el Warburg Institute de Londres, nos revela que la experiencia americana que inició con su viaje a América giró en torno a diversos temas y cuestionamientos. Si bien, mucho de éstos se centraron en temas específicos como las formas ornamentales en diversos medios (alfarería, textiles, pintura) y la vida ritual expresada en diversas danzas (la del antílope, de la serpiente, la Humis Kachina), mediante cuyo material exploró las celebraciones religiosas junto con su aspecto performativo, así como el papel que la creación artística desempeñó en ella como gestora de procesos culturales, es preciso observar el interés en temas americanos de Warburg inserto en una red de americanistas mucho más amplia de lo que se creía hasta el momento, como lo demuestran las contribuciones reunidas en este volumen. El diálogo con las propuestas de los americanistas y el campo fértil de información que obtendría Warburg para el desarrollo de sus reflexiones teóricas sobre la imagen, se puede reconstruir a partir de un rico legado. Éste se conforma de numerosas notas, epístolas, material visual (fotografías, dibujos, postales), fragmentos de textos expuestos en conferencias y exposiciones a su regreso en Europa; interés que con los años mengua y aparentemente va desapareciendo – hasta ser lo que ha sido juzgado como un abandono –, pero que después es retomado, analizado y tematizado en la

famosa conferencia de abril de 1923 que Warburg dictó en la clínica Bellevue de Kreuzlingen bajo el proceso de su convalecencia, y para demostrar su capacidad de trabajo. A partir de ahí y hasta el final de sus días, su interés por la americanística sería un *basso continuo* que no desaparecería del todo, como lo demostró con su intención de realizar un segundo viaje a América para participar en el Congreso de Americanistas (Nueva York, 1928) y, como lo había planeado, en su deseo de recibir a los americanistas en la famosa Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW) bajo el marco del Congreso de Americanistas en Hamburgo (1930), donde esperaba presentar su investigación. Al parecer, el hecho de que la conferencia de Kreuzlingen haya pasado a ser el trabajo más conocido con respecto al tema americano convirtiéndose a la vez en uno de los textos más leídos a pesar de la negativa de Warburg de su publicación [16], contribuyó a considerarla como *pars pro toto* al volverse paradigmática de una experiencia que había acaecido veintisiete años antes y que, no obstante, Warburg había documentado mediante un material mucho más vasto y heterogéneo en su momento [17]. La decisión de publicar de manera póstuma el material presentado en 1923 obedecía, por un lado, a que dentro de la edición de sus *Obras completas* (*Gesammelte Schriften*), sus allegados y colaboradores habían decidido acoger también conferencias inéditas [18]. Por el otro, al parecer respondía a la situación de dar a conocer el espectro de intereses y abordaje metódico del material de investigación del fundador de una biblioteca emigrada a Londres en dos buques cargueros en 1933, y cuya propuesta metodológica y temática buscaba asentarse en territorio británico despertando interés en la academia inglesa [19]. El texto se publicó así póstumamente en inglés bajo el título *A Lecture on the Serpent Ritual* en el “Journal of the Warburg Institute” (1938), tratándose de una reconstrucción realizada por Gertrud Bing y Fritz Saxl – a partir de material empleado por Warburg en la conferencia de Kreuzlingen – y pasando a convertirse así su título y el material ahí escogido en una acuñación paradigmática de los estudios americanos de Warburg [20]. No fue sino hasta los años ochenta, con el interés de la academia italiana por la traducción al italiano de Gianni Carchia (1984) [21] y más tarde con la versión alemana de Ulrich Raulff (1988) [22], que el texto cobró nuevos bríos en el horizonte de la crítica al reflexionar sobre lo que Warburg había querido ver en los rituales religiosos de los indios americanos y cómo lo veía reflejado en sus estudios del Renacimiento [23]. El éxito de la edición de Raulff que contextualizaba la conferencia bajo el marco de la historia clínica de Warburg, además de ofrecer un interés paralelo con los movimientos artísticos vanguardistas de la época en objetos etnológicos y artísticos [24], no sólo se reflejó en subsecuentes traducciones, entre otras, al inglés (1995) [25], al francés (2003) [26] y al castellano (2005) [27], sino que detonó la publicación de otro conglomerado de fragmentos distintos relacionados con el viaje, haciendo ver así paulatinamente la heterogeneidad del material, como lo dieron a conocer Phillip-Alain Michaud en francés (1998) [28] y Maurizio Ghelardi en italiano (2006) [29]. También se reveló la amplia red de estudiosos que estuvieron en comunicación con Warburg. Por ejemplo, Benedetta Cestelli (2006) [30] presentó parte del epistolario que mantuvo con el etnólogo Franz Boas, mientras Davide Stimilli (2005) documentó el intercambio del sociólogo Edwin Seligman con Warburg en vista a su segunda visita a América, proyectada para 1928 [31]. Por otra parte, una serie de ensayos críticos en

el volumen coordinado por Cora Bender (2007) concentraron sus esfuerzos en el material de Warburg sobre el ritual de la serpiente en los pueblos hopi (Hopituh Shinumu), entre 1890 y 1930, lo que permitió comprender el contexto histórico en el que Warburg lo conoció [32]. La edición alemana, coordinada por Sigrid Weigel (2010), incluyó por vez primera una versión manuscrita que serviría de base para las conferencias dictadas por Warburg en 1897 a su regreso a Europa ante la Gesellschaft zur Förderung der Amateur Photographie en Hamburgo y el Amerikanistenclub y Freie Photographische Vereinigung en Berlín [33], además de otras dos versiones manuscritas de la conferencia de Kreuzlingen con anotaciones de Warburg y que, al igual que la de Maurizio Ghelardi (2006), dieron pie a desmontar el título unívoco del ritual de la serpiente para restituirlo por *Imágenes / Recuerdos de viaje de la región de los indios pueblo en Norteamérica* [34], abriendo otro panorama de lo que había llamado la atención de Warburg. A esto es preciso sumar los estudios que parten del material fotográfico reunido por Warburg durante su viaje en las publicaciones tanto de Benedetta Cestelli y Nicholas Mann (1998), como del mismo Ghelardi, y que dan a conocer un aspecto de la dimensión del rico registro visual (fotografías y postales) resguardado en el archivo del Instituto Warburg [35]. Recientemente una evaluación mayor fue acogida como tarea en la edición de Christina Chávez y Uwe Fleckner (2018) al integrar en un trabajo de reconstrucción complementaria, las fotografías que acompañaron la versión manuscrita que sirvió de base para las conferencias de 1897 [36], e incluir los dibujos de los objetos donados por Warburg al Völkerkunde Museum (ahora Museum am Rothenbaum-Kulturen und Kunst der Welt, MARKK) de Hamburgo en 1902, que adquirió durante su estancia americana [37].

De acuerdo con lo anterior y gracias a estas publicaciones, es posible obtener una idea tanto respecto a la diseminación del material como de su complejidad reconstructiva debido al carácter fragmentario que existe dentro de la conglomeración de los americana, no enfocada sólo y únicamente (aunque sea un tema obsesivo en Warburg) al ritual de la serpiente. Ciertamente, las recientes ediciones han paliado en parte estas penosas dificultades y con sus variantes han contribuido a esclarecer paulatinamente el panorama al someter el material a una apertura crítica más diferenciada. Bajo ésta se ha destacado la visita de Warburg al Southwest Americano como una fase que abrió otras perspectivas al interior de la historia del arte germanoparlante realizada en su tiempo [38], a la vez que tampoco ha renunciado a abordar las carencias en su acercamiento con los indios nativos americanos [39]. Dichas carencias se disponen desde una perspectiva occidental propia de la temprana antropología de la época que tiene sus bases en la etnología practicada a fines del siglo XIX por varias naciones en sus prácticas colonizadoras y que irrumpió de manera violenta en la esfera cultural de grupos indígenas, respondiendo así a su vez a las prácticas del coleccionismo fraguadas en políticas institucionales de la época, como se observa en ambas escuelas con las que Warburg tuvo contacto, la estadounidense y la alemana [40]. Paradójicamente, se han discutido las carencias en el acercamiento de Warburg con las poblaciones nativas americanas, pero no en el acercamiento de la propia crítica contemporánea que reflexiona sobre su legado. Ésta se ha formulado prioritariamente desde una perspectiva académica angloamericana o

europaea sin entrar en discusión con las propuestas que se ofrecen desde la iberoamericana, y cabe decirlo, ante el desconocimiento de muchos aspectos de su viaje y de las gentes y pueblos que lo recibieron. En este sentido, se han hecho esperar investigaciones que arrojen luz sobre intereses y motivos más allá de lo conocido y sobre la proyección que reconstrucciones históricas o desarrollo de postulados teóricos alcanzarían de cara a una problemática americana con una orientación y carácter inclusivos [41]. Con ello nos referimos a que es necesario abrir la reflexión hacia su interés por las culturas asentadas más allá del Southwest, hacia el sur del continente en toda su extensión, a lo que hoy se conoce como México, Centroamérica y el área que abarca América del Sur, puesto que viene a ser medular en la conformación de la cultura iberoamericana hasta nuestros días en su juego de tensiones con la herencia del pasado y su inserción en el presente en la forja de su discurso identitario. Esto se hace emergente, tanto en el sentido histórico como en el contemporáneo. Una mirada inclusiva superaría el sesgo académico en los estudios warburguanos en pos del restablecimiento de una red de contactos y herencias culturales más amplias y diferenciadas y actuar así bajo dos lemas sustanciales que recorren el legado Warburg y que han servido de punta de lanza para abrir nuevos horizontes disciplinares en los estudios de la imagen: las vías de migración (*Wanderstrassen*) y con ellas la ampliación de las fronteras (*Grenzerweiterung*).

### III. Propuestas

Warburg tenía prevista una segunda visita a América para asistir al Congreso de Americanistas en Nueva York (1928), cuya conferencia llevaba por título “La importancia de la americanística para una historia del arte orientada al conocimiento cultural” (*Die Bedeutung der Amerikanistik für eine kulturwissenschaftliche gerichtete Kunstgeschichte*) [42], y no es remoto pensar que por su interés su ruta se hubiese extendido hacia territorio mexicano, como lo habían hecho algunos americanistas décadas atrás, entre ellos Eduard Seler y su esposa Caecilia Seler-Sachs, mediante las rutas de los ferrocarriles que en ese entonces unían ambos países [43]: un viaje que recorriese los asentamientos culturales indígenas desde el norte hacia el sur, y que llegase a la Ciudad de México.

Warburg no realizó el anhelado viaje, pero sí los colaboradores de este volumen que se desplazaron de la Casa Warburg en Hamburgo y la Biblioteca Warburg en Londres, así como de otras latitudes europeas y americanas a la Ciudad de México, para completar ese anhelo y desarrollar propuestas en torno al legado warburgiano en América, retomando con ello la trayectoria que Fritz Saxl exhortó seguir. Los autores reunidos en este volumen viajaron por la Ciudad de México y sus alrededores; recorriendo algunos de los lugares que seguramente a Warburg le hubiera interesado conocer, así como otros más. Visitaron la Basílica de Guadalupe, las colecciones en el ahora Museo Nacional de Antropología para trasladarse a Teotihuacán. Asistieron a la representación de la lucha libre en la Arena México y al espectáculo en la plaza Garibaldi, actividades obligadas en un viaje a la Ciudad de México, suscitadas a petición de algunos de nuestros colaboradores quienes por vez primera visitaban la ciudad, provistos de expectativas. A la distancia, en más de una ocasión podemos encontrarnos pensando en lo que compartimos, y en todo caso afirmamos que las fuerzas



de la naturaleza pusieron en una difícil tesitura el encuentro: un sismo de magnitud 8.2 que sucedió el 6 de septiembre de 2017 a las 23:49 horas sumado a la lluvia torrencial que el día anterior inundó las calles de la ciudad. ¿Cómo enfrentamos las fuerzas de la naturaleza que nos azotaron? Algunos años después, y tras varias fases de trabajo e intercambio en diferentes momentos con los autores que colaboraron en este volumen, cabe pensar que en ellos está la huella de esta experiencia emocional de alto potencial. A su vez, es posible imaginar que retoman estas rutas con sus textos y articulan con ello de nueva cuenta y a su manera la trayectoria delineada por Warburg en su boceto de una cartografía personal como se muestra en la portada.

En este sentido, el texto de Horst Bredekamp nos introduce a la temática en general bajo el título de *Aby Warburg: perspectivas de la América antigua* al abordar la relación de Warburg con antropólogos y etnólogos de la época a partir de su viaje americano, situándolos bajo el contexto de la política institucional expansionista en territorio americano de finales del siglo xix y que caracterizó el nacimiento de la antropología y etnología modernas. Nos permite además entender, por un lado, cómo instituciones y museos de la época guillermina del imperio alemán promovieron una etnología de corte liberal instituida por Adolf Bastian (1826-1905), y cómo estas condiciones en la capital prusiana le permitieron a Warburg entrar en contacto con uno de los círculos más influyentes de americanistas de la época (Eduard Seler, Karl von den Steinen y Zelia Nuttall). Por el otro, nos presenta cómo la etnología americana moderna impulsada en los Estados Unidos de América por Franz Boas y su escuela (Gladys Reichard), fue piedra de toque para que Warburg retomara tiempo después, a su regreso de la clínica Bellevue de Kreuzlingen en 1924, su interés en los estudios americanistas durante la última parte de su vida.

A este acercamiento le siguen dos enfoques que toman bajo la lupa aspectos específicos que le interesaron a Warburg en su encuentro con la antropología americana y con temáticas relativas a las antiguas culturas meso y sudamericanas. Por un lado, en el primero *Aby Warburg, Heinrich Voth and the Study of Native American Religious Ceremonies*, Claudia Wedepohl toma como punto de partida uno de los momentos más destacados del viaje americano de Warburg: su expedición a la Mesa Negra en Arizona, cuyo asentamiento indígena comenzaba a ser explorado en esa época por los etnólogos de la Institución Smithsonian en Washington, D.C. Mediante el análisis de la relación establecida por Warburg con Thomas Keam y Heinrich R. Voth, el primero comerciante y el segundo misionero menonita, es posible reconstruir el papel que desempeñaron como intérpretes y mediadores de Warburg durante su estancia en los asentamientos de Walpi y de Oraibi. Wedepohl reconstruye mediante material manuscrito (diario) y visual (fotografías) los momentos que llevaron a Warburg a sopesar la posibilidad de hacer un proyecto de publicación en conjunto con Voth sobre el material recolectado de trabajo de campo y basado en la experiencia de observar la danza Hemis Katsina, uno de los rituales de fertilidad en Oraibi. El proyecto quedó finalmente inconcluso cuando Warburg desistió de la idea de convertirse en etnógrafo al rechazar un puesto de investigación para habilitarse en la Universidad de Kiel en 1897.

Por el otro, en el siguiente texto, titulado *Quechmictoplican: mítico lugar de encuentro entre Aby Warburg y Mesoamérica*, Linda Báez Rubí ahonda en un tema no menos importante por la significación que obtuvo para Warburg durante su viaje americano: las culturas antiguas de América. Mediante el estudio de notas manuscritas conservadas en el archivo del Warburg Institute es posible no sólo llamar la atención a que aún queda material por evaluar sobre este interés, sino que además se plantea una pregunta hasta el momento poco atendida: ¿cuáles fueron los intereses de Warburg por las culturas precolombinas? Plantear la pregunta lleva a Báez a una reconstrucción de una red de americanistas con los que Warburg tuvo contacto ya fuese mediante lecturas o personalmente (Zelia Nuttall, Eduard Seler y Hermann Strebel), y cómo Warburg se veía corroborado por los estudios de su época en su idea de migración de los símbolos a lo largo del continente americano, a tal grado de llegar a sopesar incluso extender su viaje al “México antiguo” en una época cuando la arqueología comenzaba a ser regulada por instituciones ante el auge de expediciones arqueológicas de particulares en territorio mexicano (William Niven).

A la delineación del contexto histórico, temas y personas del viaje americano, le suceden los planteamientos teóricos formulados a partir de la experiencia americana. Dos propuestas toman como punto de partida el textil y el ornamento, mientras que las siguientes dos exploran las nociones de símbolo y profecía desarrolladas por Warburg en la década de los años veinte. Isabella Woldt reflexiona sobre la dinámica del medio del textil desde un punto de vista icónico-antropológico en la investigación de Warburg. En su contribución, *The Navajo-Weaver: Aby Warburg's Approach to the Anthropology of Textiles*, nos muestra una serie de fotografías tomadas por Warburg durante su estancia en la Mesa Negra durante el mes de abril de 1895, en las que capta a mujeres navajo hilando en telares, y que fungen como punto de partida para ahondar sobre la acción de tejer y la práctica simbólica que esto suponía a los ojos de Warburg. Al ver la acción de hilar y tejer como un proceso práctico de unir elementos para producir superficies que permiten trazar formas figurativas y geométricas legadas por la memoria colectiva cultural, es posible abrir un panorama donde destaca el aspecto dinámico en la conformación de imágenes (recordar, formar y reproducir). El tejido, por ende, en el sentido más amplio, se convierte en un símbolo del pensamiento creativo, en un dispositivo que moviliza imágenes tanto interiores (memoria cultural) como exteriores (confeccionadas en el textil, tapices, telas), deviniendo así un artefacto cultural y antecedente del concepto *Bilderfahrzeuge* acuñado por Warburg tiempo después.

En *Warburg and 'The Genesis of Ornamentation': A (Pan-)American Question*, Spyros Papapetros toma como punto de análisis el ornamento y las implicaciones teóricas desarrolladas por Warburg durante sus visitas a los pueblos americanos en 1895 y 1896. Su propuesta, basada en una lectura atenta de notas, bocetos y aforismos recolectados durante el viaje americano, nos permite rastrear las fuentes teóricas (Gottfried Semper) del erudito hamburgués. Gracias a ellas, es posible entender desde qué punto de vista reflexiona sobre la ornamentación en cerámica, el adorno corporal y el vestuario de las danzas que vio y presencié. Nos muestra cómo Warburg se dio a la tarea de transformar los principios formales propuestos por Semper

que rigen la creación de ornamentos corporales basados en las leyes cósmicas universales, como la gravedad y la resistencia, en dinamogramas psicológicos y epistemológicos que trazan la oscilación, el progreso, e incluso delinear etapas de regresión presentes en todas las culturas del mundo. Con ello demuestra cómo el ornamento se convierte en el medio más práctico y evidente para rastrear los movimientos oscilatorios del alma al imprimirse en el cuerpo humano que se esfuerza por sincronizar el comportamiento de sus ornamentos corporales con la influencia reguladora de los cuerpos cósmicos.

Giovanna Targia centra su artículo en la década de 1920, período significativo en tanto el tema americano en Warburg volvió a cobrar una importancia medular en sus reflexiones teóricas sobre el símbolo al entrar en diálogo con los escritos del filósofo Ernst Cassirer (1874-1945). Basándose en una atenta lectura de intercambio epistolar y análisis de los fragmentos teóricos sobre la expresión legados por Warburg, su artículo *Symbolic Function and Physical Laws: Aby Warburg's and Ernst Cassirer's Reflections on Native American Culture*, nos va revelando la razón que motivó a Warburg a retomar el material de su viaje estadounidense desde la práctica de una mirada retrospectiva. Para ello, Targia se da a la tarea de analizar el concepto de formas simbólicas bajo el entender de ambos pensadores, confrontándolos críticamente, dirigiendo la atención a las diversas formas de expresión (lenguaje, arte, religión, etc.) que ambos estudiosos vieron en el sistema de creencias cosmológico-religiosas de los indios zuñi y su tradición totémica. Targia discute cómo las nociones de símbolo y función simbólica en ambos autores estuvieron conformadas por modelos conceptuales derivados, a su vez, de las leyes físicas de su tiempo caracterizadas por el relativismo de la física de Albert Einstein (1879-1955), lo que le permitió a Warburg considerar la cultura nativa americana como un catalizador o un “espejo cóncavo (*Auffangspiegel*) al conjuntar en su seno líneas de investigación a primera vista separadas o paralelas.

El artículo *Homo divinans: Warburg on Prophecy* propone un ejercicio hermenéutico filológico del potencial que encierra el concepto de profecía de cara al interés de Warburg por el estudio de las celebraciones rituales indígenas que retomó los últimos diez años de su vida. Davide Stimilli toma como punto de partida el título provocador del americanista Theodor-Wilhelm Danzel, *Homo divinans*, quien lo entendió bajo una línea evolucionista, para contrastarlo con la caracterización que después haría Warburg de Friedrich Nietzsche y Jacob Burckhardt como dos tipos distintos de profetas en los seminarios que dictó en la Universidad de Hamburgo en 1927. Nos conduce a una investigación más amplia sobre las implicaciones psicológicas y hermenéuticas que la profecía tuvo para el trabajo de investigación de Warburg en la generación de conocimiento. En ello delinea cómo incluso el tema profético llegó hasta convertirse en una preocupación cada vez más intensa en sus últimos años de vida, especialmente en relación con su fallido proyecto de regreso al suroeste de Estados Unidos en 1928. La propuesta de Stimilli nos permite ver cómo, no obstante, este proyecto fallido anticipa el *Atlas de imágenes Mnemosine* como proveedor de un instrumento crítico-divinatorio de nuestro tiempo, al arrojar luz “en clave profética” sobre una “dialéctica de la imagen” que se erige bajo la comprensión de su formulación como enigma.

Finalmente, con *Aby Warburg y Konrad Theodor Preuss: rituales y serpientes*, Johannes Neurath culmina esta sección de reconstrucción histórica al hablar sobre un americanista cercano al círculo Warburg de los años veinte: Konrad Theodor Preuss (1869-1938). Mediante una comparación de preocupaciones temáticas entre ambos estudiosos delinea los puntos de interés compartidos y centrados en la presentación de los actos rituales dramáticos ejecutados por los grupos indígenas asentados en el Southwest. La participación de Preuss en la serie “Vorträge der Wissenschaftliche Bibliothek Warburg” nos muestra el contexto intelectual al que apuntaba desarrollarse la labor investigativa del círculo hamburgués reunido durante la década de los veinte alrededor de Warburg: uno que pretendía abarcar e integrar estudios de varias esferas culturales con el fin de llevar a cabo un ejercicio comparativo que diera cuenta de la actividad psíquica del individuo en distintas regiones geográficas, y así abrir el panorama de la historia del arte de su época a una reflexión cultural de mayores alcances, proyecto que se vería interrumpido por el fallecimiento de Warburg en 1929.

El fallecimiento de Warburg como cesura marca el inicio de la segunda parte, que bajo la temática de “sobrevivencias”, reúne artículos dedicados a poner a prueba los conceptos teóricos warburguianos en distintas temporalidades de la cultura producida en Iberoamérica, pero también en su estrecha relación global con otras culturas del mundo. Centrada en el análisis de la migración de la energía simbólica y los dispositivos que la generan, abre con el planteamiento de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, *Hacia una historia simbólica de los elefantes*, quienes hacen un recorrido por bestiarios, fábulas, mitos y leyendas centradas en las características de los elefantes. Su propuesta nos permite enlazar conceptos warburguianos como “sobrevivencia”, pero también “migración”, que permiten arrojar una mirada a la genealogía y circulación de textos e imágenes entre Asia, Europa y América. Exploran así la migración de la energía simbólica mediante imágenes, mostrándonos en ello el modo en que la experiencia y la imaginación se combinaron para crear las condiciones de un uso simbólico doble de los elefantes. Por un lado, y más cerca del polo de la experiencia, proponen que se retrató a los paquidermos como una síntesis de fuerza e inteligencia militar; mientras que, por el otro, la imaginación, alimentada por la literatura clásica y la indostánica (que llegó a Europa gracias a la mediación griega, bizantina y árabe) vinculó a los elefantes con la inteligencia, la piedad, la castidad y la prudencia. El texto además introduce otra pregunta significativa: la migración de las imágenes y la carga energética desprendida de ellas es posible mediante los vehículos que la transportan y el uso que el individuo hace de ellos.

De esto nos da cuenta el artículo *On Warburg's Baroque and Two Seventeenth-Century, Mexican Arcos triunfales*. Christopher Johnson sostiene que el trabajo de Warburg sobre las procesiones triunfales del Renacimiento tardío en Europa y su disposición en varios paneles del *Atlas de imágenes Mnemosine* (1926-1929), puede darnos una clave de lectura para entender, aunque también de modo anacrónico, la complicada constelación de palabras e imágenes en los arcos triunfales erigidos en la Ciudad de México en 1681 para conmemorar la llegada de los virreyes Marqueses de la Laguna. Johnson nos plantea la manera en la que los arcos multimediales, proyectados por sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) en su

*Neptuno alegórico* y Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) en su *Teatro de virtudes políticas*, crearon un “espacio de reflexión”, donde la sobrevivencia de la Antigüedad se presentó como un desafío fenomenológico, cultural y político, al remodelar la mitología clásica mediante fórmulas *pathos*, jeroglíficos y emblemas. Al ahondar en el carácter político del discurso iconológico, nos muestra cómo los arcos funcionaron como vehículos configuradores de identidad de una sociedad en búsqueda de continuidad y tradición, pero a la vez de cambio y renovación en el intento de forjar su propio linaje identitario distinto, pero a la vez ligado al origen de la monarquía hispánica.

Otro ejemplo de la tensión bipolar de los símbolos como dinamo- engramas mnémicos acuñado por Warburg, es posible explorarlo en el texto *Tabaré: migraciones y ambivalencias del héroe trágico*. Laura Malosetti se da a la tarea de analizar el rapto en su origen mítico y su continuación con sus variantes y persistencia en las narrativas sobre la conquista de América, centrando su atención en la región del Río de la Plata. Su análisis revela cómo la supervivencia simbólica de la virilidad del héroe como símbolo de la superioridad de una raza sobre otra, si bien logró acuñarse como atributo simbólico de las naciones, no deja de mostrar aspectos ambivalentes, como plantea el ejemplo de la figura del mestizo Tabaré, concebida en el extenso poema redactado en 1886 por el escritor uruguayo Juan Zorrilla de San Martín. Nos muestra cómo el impacto inmediato que obtuvo derivó en varias óperas y composiciones musicales en Uruguay, Argentina, España y México a lo largo de las primeras décadas del siglo xx, suscitando imágenes que se reprodujeron por miles ilustrando desde panfletos y libros, hasta más tarde las portadas de los cuadernos escolares que prolongaron su popularidad en el Uruguay para llegar a ser uno de los primeros largometrajes de ficción en el cine mexicano.

A partir del planteamiento de estos dos últimos artículos, es posible arrojar luz sobre la representación como espectáculo, y en ello abordar el problema de la expresión y acuñación icónico-visual donde se ponen en juego la memoria y la imaginación en la experimentación del empleo de técnicas de montaje y proyección, tal y como ya se anunciaban en el proyecto de la *Mnemosine* de Warburg fraguado durante la década de los años veinte. De esto nos da cuenta más explícitamente el texto de Philippe-Alain Michaud, *Mnemosyne, ou la machine cinématographique sans appareil*. En él, el autor postula la tesis de que Warburg experimentó en la *Mnemosine* modos de dinamizar las imágenes al concebir los tableros de su *Atlas* como una máquina cinematográfica, pero sin realmente contar con un dispositivo cinematográfico. Michaud nos convoca a reflexionar sobre un punto crucial en el génesis del *Atlas*, subestimado con frecuencia: el viaje americano de Warburg entre 1895 y 1896 a la región de los indios hopi en Arizona. Según Michaud, Warburg creyó ver en la práctica ritual de los indios un fenómeno similar al acaecido con la reaparición de la Antigüedad en el Renacimiento florentino. Esto le permitió a Warburg elaborar, en palabras de Michaud, una “teoría de ficción” al emplear técnicas de montaje y proyección. Derivado de ello, es posible pensar que el concepto de “sobrevivencia”, concepto clave en la teoría de Warburg para las configuraciones simbólicas en la representación, no se concibe como un concepto o forma del conocimiento, sino como un espectáculo: no como *Vorstellung* sino como *Darstellung*. El texto propone có-

mo, este cambio de paradigma al que da pie Warburg, ha provocado un giro en los estudios de la historia del arte cuya repercusión ha tenido una influencia significativa en el campo de los estudios mediales y de la intermedialidad. Este ámbito anunciado por Michaud es explorado en las siguientes contribuciones que concluyen la segunda parte.

El aspecto sobre los dispositivos dinámicos es explorado con lucidez por Luis Pérez-Oramas en *Nachleben en sus campos extendidos: modernidad, cinetismo y humanismo: Pathosformel, forma intermediaria y sobrevivencia antitética*. A partir de un planteamiento provocador de poner a prueba la noción de “sobrevivencia” o “vida póstuma” en el campo extendido de la modernidad en América, Pérez-Oramas plantea la hipótesis de que aquello que se entiende bajo “formas alteradas” de lo moderno en nuestro continente puede ser visto e interpretado en realidad como “sobrevivencias modernas”, al interior de una propuesta que considere plantear una analogía entre antigüedad pagana y modernidad. A partir de ese supuesto, es posible abrir entonces el horizonte a un doble repertorio de aquello que el autor denomina bajo “emergencias póstumas”, mismo que se extiende en las obras modernas de lo antiguo que parecen programáticamente cancelarlo, pero a la vez de lo moderno mismo en tanto es posible concebirlo bajo una alteridad topológica. Las nociones warburguianas de *Pathosformel* y de “forma intermediaria” son puestas a prueba por el autor al llevar a cabo una lectura de la tipología moderna de la pieza-instalación *Penetrable*, concebida y confeccionada por el artista venezolano Jesús Rafael Soto como espacio performativo de gestualidad y ámbito perceptivo de desmaterialización en el que ambas formas de sobrevivencia acontecen.

Por otra parte, la práctica del discurso curatorial supeditado al museo como dispositivo medial nos pone de manifiesto cómo se articula la energía simbólica de las imágenes al interior de una exposición que es capaz de modular y modelar conductas colectivas. José Luis Barrios delinea en su texto, *A propósito de la exposición ‘Constitución mexicana, 1917-2017. Imágenes y voces’. Arqueología afectiva e imagen dialéctica: sobre la curaduría como crítica-histórico política del presente*, los alcances de un imaginario político al analizar cómo se construyó, en cifra warburguiano-benjaminiana, la exposición “Constitución mexicana, 1917-2017. Imágenes y voces”. La propuesta de que esta exhibición, presentada en Palacio Nacional en el marco del centenario de la Constitución mexicana, es resultado de una producción constelar del imaginario cultural de la ley, puede explicarse a partir de los conceptos de *Pathosformel* de Aby Warburg e “imagen dialéctica” de Walter Benjamin. Mediante ellos es posible ahondar en que la constitución de un país no sólo significa un contrato social más o menos consensuado entre individuos y colectividades; sino más allá: ontológicamente es la expresión y la configuración de las relaciones entre fuerzas, cuerpos, ideas, que en su tensión y su contradicción definen el modo de existir de los sujetos en el espacio de lo común. Finalmente, muestra cómo la ley prefigura órdenes imaginarios de representación donde se ponen en juego las tensiones entre el afecto instituyente y el poder instituido, entre el pasado y el presente de una sociedad.

Con ello se cierra la segunda parte para dar pie a la tercera, “Repercusiones”, cuyos textos se dan a la tarea de ejercer una crítica retrospectiva del material presentado, mediante la cual es posible reflexionar no sólo sobre los mismos textos planteados, sino a partir de ellos al utilizarlos como plataformas de ideas al formular comentarios y preguntas que se abren como tarea a desarrollar a futuro. Con ello muestran no sólo los vacíos deseables aún por investigar sino también su importancia de cara al viaje americano de Warburg, como lo expone Emilie Carreón Blaine en *Los estudios del arte indígena americano ante los postulados de Aby Warburg, un reconocimiento póstumo*. Su reflexión sobre la primera parte resulta ser un ejercicio dilucidador en tanto sitúa a Warburg al interior de las prácticas antropológicas y etnográficas de la época, pero a la vez nos da a entender cómo éstas en su “modernidad” retoman prácticas anteriores cuyos anacronismos son incluso aún practicados por la contemporaneidad cada vez que se propicia el encuentro con las culturas amerindias. De igual modo, delinea cómo se hubiese proyectado el estudio de la americanística si el “psicohistoriador de la cultura” – como Warburg solía autodenominarse – hubiese recibido a los americanistas de aquel entonces en la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg en 1930. Con ello ahonda en las posibilidades de intercambio y trabajo fructíferas que se hubiesen desprendido en la antropología, etnografía y arqueología americanistas que se estaban llevando a cabo también en territorio mexicano. Mediante este ejercicio pone de relieve la pertinencia y el valor del material de lectura sobre las culturas precolombinas del que Warburg echó mano para seguir sus intereses de investigación, a la vez que nos ofrece un recorrido historiográfico de los estudios mesoamericanistas desarrollados después del fallecimiento de Warburg, y cómo la influencia que ejercieron sus discípulos fue determinante en ellos hasta nuestros días. Por otra parte, el texto de Elia Espinosa reflexiona sobre el material expuesto en la segunda parte, a partir de cuyos ejemplos hila “discursos de tránsito” con eficiencia poética y analítica en su texto *Imágenes y palabras en discusiones warburguianas; tránsitos antiguos contemporáneos*. Al retomar las reflexiones de Lezama Lima en *Esferaimagen*, coloca una bisagra para dar a conocer cómo varios planteamientos teórico-icónicos de Warburg han sido desarrollados paralelamente en la producción icónico-visual latinoamericana moderna, y que ésta puede abarcar desde la generación de espacios performativos de gestualidad hasta la configuración de imaginarios políticos en prácticas curatoriales contemporáneas. Muestra finalmente cómo los paralelismos entre el pensamiento warburguiano y el ejercicio intelectual del discurso iberoamericano trazan inquietudes que atañen al comportamiento humano compartido en toda geografía y tiempo: el deseo de aprehensión de fenómenos con los que se enfrenta el individuo, mediante un lenguaje plástico que dé cuenta de la energía que habita dicho lenguaje icónico y cómo éste es capaz de moldearse a cada momento y en cada tiempo, en cada región geográfica, sin dejar de aludir al eco de la voz plástica que le dio origen.

Finalmente, el texto de Didanwy Kent, *Imágenes de la promesa/ imágenes que prometen*, toma como punto de partida ambas partes para poner de manifiesto la vida de las imágenes en “su tejido de raíces subterráneo”. Mediante ello es posible entender cómo incluso la generación de imaginarios históricos forjados en figuras heroicas americanas adquiere su propia

dinámica en los diferentes medios (poesía, ópera y cine) que los visibilizan. Así nos pone sobre la mesa que los movimientos de traslación – tal y como se deja ver en la cartografía personal de Warburg al recorrer lugares claves enlazando continentes y que es la imagen bajo la que se albergó este encuentro –, lejos de entenderse como recepciones pasivas, resultan ser procesos fructíferos pues implican la toma de una actitud crítica: un encuentro dialéctico entre aquel que conserva y porta y quien lo recibe y es capaz de transformarlo en algo similar pero distinto. En su germen se revela así la apertura de nuevas proyecciones y, si se quiere, de promesas, como plantea Kent a modo de conclusión: “las imágenes prometen en su devenir ser huellas, sedimentos de nuestro paso por la tierra; son, desde sus diversas modalidades, promesa de preservar las culturas del pasado, pero también la vida futura de la humanidad”.

En este sentido, y retomando las palabras forjadas en el epígrafe, no se trata de delinear sólo una biografía, se trata de hacer fructífero un legado que ocupó un lugar relevante, tanto psíquico como físico en Warburg: la presencia de América junto con las culturas que la han habitado desde tiempos inmemoriales hasta nuestros días: “y si acaso nosotros los jóvenes investigadores conservamos la esperanza de conservar el instituto según el espíritu orientador bajo el que lo concibió [Warburg], se debe a que nos enseñó que nuestros problemas finalmente atañen a ambos mundos, el viejo y el nuevo” [44].

---

## Notas

[1] En la antropología de las imágenes, la tesis principal parte de reconocer al ser humano como el lugar principal donde las imágenes se generan (*Homo pictor*), lo que permite abordar tanto imaginarios como modelos de percepción y producción culturales, a la vez que los vehículos y condiciones de visibilidad de las imágenes. Dentro de la corriente alemana, véanse los primordiales estudios de Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Belting [2001] 2007), y las vías de estudio desarrolladas a partir de su teoría en las compilaciones *Bild und Körper im Mittelalter* (Marek, Rimmele, Preisinger 2006); *Topologien der Bilder* (Hinterwaldner, Juwig, Klemm et al. 2008), y *Techniken des Bildes* (Schulz, Wyss 2010); la compilación de Gottfried Boehm, *Homo pictor* (Boehm 2001); y otros estudios de Lambert Wiesing, como *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes* (Wiesing 2005); *Bilder – Sehen – Denken: Zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung* (Sachs-Hombach, Totzke 2011). Un estudio introductorio básico en la biografía académica de Warburg ha sido por varias décadas el de Ernst Gombrich, *Aby Warburg: Una biografía intelectual* (Gombrich [1970] 1992); sobre la historia de la crítica de esta biografía, véase Mazzucco 2011; otros puntos de vista sobre Warburg y su método avenidos de miembros de la así conocida “escuela Warburg” se reúnen en Wuttke 1992. Acerca de dicha escuela, véase Cieri Via 1994.

[2] El texto leído se publicó póstumamente, primero en inglés: Saxl [1930] [1957] 2023; y más tarde en alemán: *Aby Warburg's Besuch in New-Mexiko*, en Wuttke 1992, 317-326. La versión impresa fue levemente editada suprimiendo el contexto epistolar que lo enmarcó, de modo tal que el diálogo con el americanista y precolombianista Theodor-Wilhelm Danzel – rescatada en el comentario de Carreón en este volumen – quedó en el olvido. Véase Fritz Saxl a Theodor-Wilhelm Danzel, 4 de septiembre de 1930, WIA GC.

[3] Sobre la historia de la biblioteca, véase Stockhausen 1992.

[4] El presente libro tiene como antecedente el simposio internacional “Warburg (en/sobre) América: translaciones y proyecciones” que se llevó a cabo en el Museo Universitario Arte Contemporáneo del 6 al 8 de septiembre de 2017, contando con varios patrocinadores como el Instituto de Investigaciones Esté-



ticas – UNAM, el Posgrado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras – UNAM, Centro de Estudios Mexicanos en Londres, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), la Humboldt-Universität de Berlín, el Kunsthistorisches Institut de Florencia, la Max Weber Stiftung de París y la Warburg Haus en Hamburgo. Las contribuciones escogidas y acogidas en el presente volumen fueron revisadas y trabajadas posteriormente como artículos in extenso, alimentándose de las reflexiones y discusiones que surgieron bajo el marco del simposio. Por tanto, al ampliarse los alcances de investigación de cada una, así como gracias a los útiles comentarios derivados de la dictaminación posterior del volumen, surgió la necesidad de trabajarlas y ordenarlas de modo distinto bajo otra estructura. Esta etapa de reestructuración, ahondamiento y desarrollo de investigación fue posible gracias al apoyo del proyecto “Aby Warburg y los estudios precolombinos: reconstrucción histórica y desarrollo teórico” (PAPIIT-UNAM), sin el cual no se hubiese llevado a buen fin esta publicación académica.

[5] Se ha de considerar también de manera crítica la influencia de los tempranos seguidores del legado de Warburg cuyos estudios abrevan directamente de la biblioteca, reflejando así la constelación de un dispositivo no sólo ordenador sino también generador de conocimiento, y que ejercieron una influencia considerable en la academia latinoamericana en la historia del arte: Ernst H. Gombrich (1909-2001), Edgar Wind (1900-1971), Erwin Panofsky (1892-1968), Rudolf Wittkower (1901- 1971), así como académicos contemporáneos quienes se han afianzado en la obra del padre de la “ciencia de la imagen”, y cuyos estudios han sido vertidos al castellano, por nombrar algunos: Georges Didi-Huberman (1953), Hans Belting (1935-2023), Horst Bredekamp (1947) y Gottfried Boehm (1942).

[6] La propuesta de este diálogo fue mencionada por Wolf 1999. A pesar de que fue formulada antes de finalizar el siglo XX, careció de una construcción continua posterior en los círculos warburgianos, con excepción del proyecto “Globalisierung von Bildern und Dingen” (2001-2011) promovido por Wolf en el Kunsthistorisches Institut Florenz caracterizado por la inclusión de investigadores procedentes de ámbitos geográfico-culturales no europeos.

[7] La ausencia de investigadores y temas relacionados con Latinoamérica en la conferencia internacional en conmemoración de su nacimiento, “Aby Warburg 150. Work. Legacy. Promise” (Londres, 2016), volvió evidente una discusión sobre Warburg circunscrita a circuitos europeos y estadounidenses, omitiendo así su desarrollo en el ámbito latinoamericano.

[8] Warnke, Hoffman 1980; Bredekamp 1991.

[9] *Renewal*; Burucúa et al. 1992; RPA.

[10] *Meaning in the Visual Arts* (Panofsky 1955). La crítica a Panofsky desprendida a partir del estudio de Georges Didi-Huberman, *Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art* (Didi-Huberman 1990), despertó un interesante debate también en el ámbito anglosajón, donde los estudios visuales han pugnado por abrir otras vías de investigación acerca de cómo estudiar los fenómenos de cultura visual y los medios de difusión que los hacen posibles. Al respecto, véanse los ejemplos paradigmáticos de W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Mitchell 1994) y Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History* (Holly 1984).

[11] Michaud 1998; Didi-Huberman 2002.

[12] Uno de los libros que catapultaron un renacimiento de Warburg en el ámbito hispanohablante fue José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (Burucúa 2003). Continuada de esta revaloración ha sido, por ejemplo, Laura Malosetti, quien ha organizado seminarios sobre el método del pensador hamburgués; véase, por ejemplo, <http://www.artes.uchile.cl/noticias/55065/aby-warburg-y-el-devenir-del-metodo-iconologico#>.

[13] Véase Hensel 2001; y la reciente revisión de Büchsel 2019, 67-106.

[14] Con excepción de escasos estudios que realzan el aspecto de que su acercamiento fue modelado en diálogo con americanistas, como se refleja en el abordaje de su último gran proyecto, el *Atlas de imágenes Mnemosine*. Véase Imbert, Bassiri, Allan 2006.

[15] Cuando la compilación de este libro finalizó, se celebró el “Simposio Internacional Aby Warburg 2019”, coordinado por Roberto Casazza, en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Argentina, mismo que hizo manifiesto el interés y la participación de la academia latinoamericana en temas warburgianos. Bajo el marco de este simposio se organizaron varias exposiciones, una de las cuales quedó registrada en

el catálogo *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg* (Burucúa et al. 2019). Este material no pudo ser lamentablemente incluido para su valoración en el presente libro debido a que ya se encontraba en proceso de edición, pero es necesario mencionarlo pues constituye una llamada de la academia latinoamericana a reflexionar sobre el legado de Warburg y continúa las tareas pendientes que se han formulado en esta compilación.

[16] Carta de Aby Warburg a Fritz Saxl, 26 de abril, 1923, WIA GC. Reproducida en Warburg [1923] 2004, 67-68.

[17] Además, se ha analizado el papel predominante que tuvo Fritz Saxl en el proceso de ordenamiento y redacción de las ideas, en McEwan 2007.

[18] Fritz Saxl así lo asienta en el plan de edición de las Obras completas, véase prefacio a la edición, en *Renacimiento*, 60. En principio, Edgar Wind se encontraba a cargo de la edición en inglés de la conferencia de Kreuzlingen, una vez llegada la biblioteca a Londres, véase “The Warburg Institute, Annual Report” 1934-1935, 8.

[19] Sobre las condiciones y negociaciones de la migración, así como el papel importante que desempeñó Edgar Wind en el esbozo del rumbo de investigación y actividades académicas que la biblioteca se proponía seguir en Londres, véase Buschendorf 1993, 90, 93-112, 115. Bajo el punto 3 de “Activities of the Institute”, Wind especifica (105) que continuaría la publicación de dos órganos que daban cuenta del tipo de investigaciones y temas que eran de interés para la biblioteca (“Vorträge der Bibliothek Warburg” y “Studien der Bibliothek Warburg”) y que pasarían a ser Journal of the Warburg Institute (1937-1938) y posteriormente “Journal of the Warburg and Courtauld Institute”; asimismo brevemente Fritz Saxl, *Das Warburg Institute* (Saxl [1944] 1993, 130-131).

[20] *A Lecture on the Serpent Ritual*, Journal of the Warburg Institute II/4 (1938-1939): 277-292. Basada en una versión de la conferencia de Kreuzlingen corregida por Bing –difiere en partes de la versión de Kreuzlingen – y traducida al inglés por John F. Mainland en 1938. Véanse los materiales en WIA III. 93.3.: “Aby Warburg. A lecture on the Serpent Ritual”.

[21] Warburg [1923] 1984.

[22] Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, editado por Ulrich Raulff, Warburg [1923] [1988] 2011. Raulff redactó para tal edición un posfacio explicando la importancia del abordaje temático para la historia del arte de su tiempo. Sobre los materiales para esta edición, véase WIA 93.10 “Material used for the Wagenbach edition”.

[23] Naber 1988; Wiegell [1994] 1995; Settis 1993; Forster 1996; Severi 2003.

[24] Véase el epílogo de Ulrich Raulff a Aby Warburg, *El ritual de la serpiente* (Warburg [1923] [1988] 2011, 71-114.

[25] *Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: A Reading* (Warburg [1923] 1995, 59-110).

[26] Warburg [1923] 2003.

[27] Warburg [1923] 2004. Reseñado por Peter Krieger (Krieger 2006).

[28] *Souvenirs d'un voyage en pays pueblo. Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur le rituel du serpent* (1923) y *On planned American visit*, en Michaud 1998, 247-280, 281-285.

[29] *Gli hopi. La sopravvivenza della umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'america del Nord. Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblos nell'America del Nord (Frammenti, polverosi materiali per la psicologia della prativa artsitica primitiva) y A proposito del programmato viaggio in America* (1927); más la traducción de Warburg de un texto de J.W. Fewkes, *Le origine leggendarie del clan con il totem del serpente*, en Ghelardi 2006, 3-85, 86-91, 92-98.

[30] Cestelli Guidi [2006] 2007. Sobre reflexiones relacionadas con temas antropológico-etnológicos de la época, véase Severi 2004.

[31] Si bien la correspondencia no gira en torno a temas etnológicos en específico, sí plantea la intención de Warburg de dar a conocer su “nuevo método” en la academia norteamericana. Véase Stimilli 2005.

[32] Bender, Hensel, Schüttpelz 2007; incluye la traducción de Warburg al alemán de un texto de J.W. Fewkes, *Legendary Origins of the Clan with the Totem Serpent* (1894), 17-22, y *Die Indianer beschwören den Regen. Großes Fest bei den Pueblo-Indianern* (1926), 59, cuya autoría es atribuida a Warburg y Fritz Saxl por Michael Diers, quien registra su publicación en la revista "Jugend Insel. Zeitschrift für Jungen und Mädchen" 1 (1926).

[33] Véase WEB, 508-523. Esta primera conferencia se anunció bajo el título de *Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo Indianer in Neu-Mexiko und Arizona* ante la Gesellschaft zur Förderung der Amateur Photographie en Hamburgo, el 21 de enero de 1897 (la reseña apareció en la revista "Photographische Rundschau" 11 (1897), 38); posteriormente, el 10 de febrero, ante el Amerikanistenclub de Berlín y finalmente el 16 de marzo ante la Freie Photographische Vereinigung en el Museo Real de Etnología en Berlín (la reseña apareció en la revista "Photographische Rundschau" 11 (1897), 61). Véase el material resguardado en WIA III 46 "Pueblo Indians, 1897".

[34] *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika* (1923) y *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika* (1923), como aparecen respectivamente también en la compilación WEB, 524-566 y 567-600.

[35] Cestelli Guidi, Mann 1998.

[36] GS *Pueblo*.

[37] Cuando este manuscrito estaba en proceso de edición tuvo lugar la exposición sobre las piezas donadas por Warburg al Museo Etnológico de Hamburgo (4 de marzo de 2022 al 8 de enero de 2023), y cuyo catálogo apareció bajo *Lighning Symbol and Snake Dance, Aby Warburg and Pueblo Art* (Chávez, Fleckner 2022).

[38] La posición de Ernst Gombrich (Gombrich 1970, 216-227), y Forster 1996, han sido relativizadas en favor de un reconocimiento mayor de la significación que la incursión etnológica de Warburg tuvo en sus planteamientos reflexivos posteriores. Véase David Freedberg 2005 sobre todo Bender, Hensel, Schüttpelz 2007.

[39] Freedberg 2004; Farago 2002, XX; Schüttpelz 2005

[40] Si bien hay una diferenciación entre las nacientes escuelas de antropología y etnología de ambos países y que por motivos de espacio no es posible discutir aquí, lo que las caracteriza es su acercamiento a las culturas "primitivas" o bien "Naturvölker" desde un punto de vista donde se les ve como objetos – y no sujetos – de un pasado remoto en peligro de extinción, encubriendo así su historia a la vez que omitiendo una dinámica social al interior y entre ellas mismas – y con ello la diferenciación interétnica y cultural –, en tensión además con el poder civilizatorio de los exploradores, etnólogos, colonizadores y coleccionistas que las estudian. Sobre la reflexión contemporánea de estos aspectos en general, véase Clifford 1997 y Phillips, Steiner 1990. Para el caso estadounidense a caballo entre los siglos XIX y XX, véase Hinsley Jr. 1981; y los diferentes ensayos reunidos en Stocking 1985; para el caso alemán Zimmerman 2001; y Stocking Jr. 1996.

[41] Uno de los puntos claves fue la monografía coordinada por Cora Bender, quien conjuntó a antropólogos e historiadores del arte en la reflexión sobre la temática de la serpiente en Warburg no sólo en lo que respecta a Kreuzlingen, sino también en relación con el contexto histórico antropológico cultural que prevaleció hacia finales del siglo XIX.

[42] WIA III 12.7.1. Americana Notes, 26. II. 1928, fol. [2r].

[43] Véase la descripción de la ruta terrestre que unía a la República mexicana y los Estados Unidos Americanos mediante El Ferrocarril Central Mexicano con diversos ramales de la Atchison Topeka & Santa Fé hacia finales del siglo XIX, en Seler 1889.

[44] Saxl [1930] [1957] 2023, 317.

---

## Bibliografía

### Abreviaturas

#### GS Pueblo

A. Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika. Vorträge und Fotografien*, hrsg. von U. Fleckner, Berlin 2018.

#### Renacimiento

A. Warburg, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, con la *Introducción* de K.W. Forster (1999), *Prólogo a la edición castellana* de F. Pereda, *Prólogo* de G. Bing (1965), edición de F. Pereda, tr. esp. de E. Sánchez, F. Pereda, Madrid 2005.

#### Renewal

A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, ed. by K.W. Forster, Eng. trans. by D. Britt and K.W. Forster, Los Angeles 1999.

#### RPA

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, trad. E. Cantimori, Firenze 1966.

#### WEB

A. Warburg, *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hrsg. und kommentiert von M. Treml, S. Weigel und P. Ladwig, Berlin 2010.

#### WIA GC

Warburg Institute Archive, General Correspondence.

### Referencias bibliográficas

Belting [2001] 2007

H. Belting, *Antropología de la imagen [Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft]*, München] trad. G.M. Vélez Espinosa, Buenos Aires 2007.

Bender, Hensel, Schüttpelz 2007

C. Bender, T. Hensel, E. Schüttpelz (hrsg.), *Schlangenritual: der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Berlin 2007.

Boehm 2001

G. Boehm, *Homo pictor*, München/Leipzig 2001.

Bredekamp 1991

H. Bredekamp (hrsg.) *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions Hamburg*, Weinheim 1991.

Buchendorf 1993

B. Buschendorf, *Auf dem Weg nach England. Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg*, in *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute*, hrsg. von M. Diers, Hamburg 1993, 85-128.

Büchsel 2019

M. Büchsel, *Bildmacht und Deutungsmacht. Bildwissenschaft zwischen Mythologie und Aufklärung*, Paderborn/Leiden/Boston 2019.

Burucúa et al. 1992

J.E. Burucúa et al., *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires 1992.

Burucúa 2003

J.E. Burucúa, *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires 2003.

Burucúa et al. 2019

J.E. Burucúa et al., *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*, catálogo de la exposición (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 12 abril – 1 septiembre 2019), Buenos Aires 2019.

Cestelli Guidi, Mann 1998

B. Cestelli Guidi, N. Mann (eds.), *Photographs at the Frontier: Aby Warburg in America 1895-1896*, London 1998.

Cestelli Guidi [2006] 2007

B. Cestelli Guidi, *Immagini e parola: le diapositive della conferenza di Kreuzlingen*, in Ghelardi 2006, 99-104; Eng. version. *Aby Warburg and Franz Boas: Two Letters from the Warburg Archive: The correspondence between Franz Boas and Aby Warburg (1924-1925)*, "RES Anthropology and Aesthetics" 52 (2007), 221-230.

Chávez, Fleckner 2022

C. Chávez, U. Fleckner (eds.), *Lightning Symbol and Snake Dance: Aby Warburg and Pueblo Art*, Berlin 2022.

Cieri Via 1994

C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto: per una storia del pensiero iconologico*, Roma 1994.

Clifford 1997

J. Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge 1997.

Didi-Huberman 1990

G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.

Didi-Huberman 2002

G. Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art en temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.

Farago 2002

C.J. Farago, *Silent Moves: On Excluding the Ethnographic Subject from the Discourse of Art History*, in *Art History and Its Institutions*, edited by E. Mansfield, London 2002.

Forster 1996

K.W. Forster, *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents*, "October" 77 (1996), 5-24.

Freedberg 2004

D. Freedberg, *Pathos a Oraibi: Ciò che Warburg non vide*, in *Lo Sguardo di Giano, Aby Warburg fra tempo e memoria*, Torino 2004, 569-611.

Freedberg 2005

D. Freedberg, *Warburg's Mask: A Study in Idolatry*, in *Anthropologies of Art*, edited by M. Westerman, Williamstown (MA) 2005, 3-25.

Krieger 2006

P. Krieger, *El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro Schlangenritual. Ein Reisebericht*, "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas" XXVIII, 88 (2006), 239-250.

Ghelardi 2006

M. Ghelardi (a cura di), *Aby Warburg, Gli hopi. La sopravvivenza della umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'america del Nord*, Torino 2006.

Gombrich [1970] 1992

E.H. Gombrich, *Aby Warburg: Una biografia intellettuale* [*Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Oxford 1970], trad. B. Moreno Carrillo, Madrid 1992.

Hensel 2011

T. Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde*, Berlin 2011, 7-18.

Hinsley Jr. 1981

C.M. Hinsley, Jr., *Savages and Scientists. The Smithsonian Institution and the Development of American Anthropology 1846-1910*, Washington DC 1981.

Hinterwaldner, Juwig, Klemm et al. 2008

I. Hinterwaldner, C. Juwig, T. Klemm et al. (hrsg.), *Topologien der Bilder*, München 2008.

Holly 1984

M.A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca (NY) 1984.

Imbert, Bassiri, Allan 2006

C. Imbert, N. Bassiri, M. Allan, *Aby Warburg, between Kant and Boas: From Aesthetics to the Anthropology of Images*, "Qui parle" 16, 1 (verano 2006), 1-45.

Marek, Rimmele, Preisinger 2006

K. Marek, M. Rimmele, R. Preisinger (hrsg.), *Bild und Körper im Mittelalter*, München 2006.

Mazzucco 2011

K. Mazzucco, *The Work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg Fragments*, "The Journal of Historiography" 5 (2011), 1-26.

McEwan 2007

D. McEwan, *Zur Entstehung des Vortrages über das Schlangenritual: Motiv und Motivation/Heilung durch Erinnerung*, in Bender, Hensel, Schüttelpelz 2007, 267-282.

Michaud 1998

P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, pref. G. Didi-Huberman, Paris 1998.

Mitchell 1994

W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.

Naber 1988

C. Naber, *Pompeji in Neu-Mexico. Aby Warburgs amerikanische Reise*, "Freibeuter" 38 (1988), 88-97.

Panofsky 1955

E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City (NY) 1955.

Phillips, Steiner 1990

R. Phillips, C. Steiner (eds.), *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley 1990.

Sachs-Hombach, Totzke 2011

K. Sachs-Hombach, R. Totzke (hrsg.), *Bilder – Sehen – Denken: Zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung*, Köln 2011.

Saxl [1930] [1957] 2023

F. Saxl, *Warburg's Visit to New Mexico*, in *Id.*, *Lectures*, London 1957, 325-330; ora in "La Rivista di Engramma" 201 (aprile 2023), 183-190.

Saxl [1944] 1993

F. Saxl, *Das Warburg Institute*, in *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute*, hrsg. von M. Diers, Hamburg 1993, 129-131; F. Saxl, *The History of Warburg's Library, 1886-1944*, "La Rivista di Engramma" 198 (gennaio 2023), 109-123.

Schulz, Wyss 2010

M. Schulz, B. Wyss (hrsg.), *Techniken des Bildes*, München 2010.

Schüttelz 2005

E. Schüttelz, *Epilogue: re(f)using art: Aby Warburg and the ethics of scholarship*, in *Id.*, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960)*, München 2005, 137-169.

Seler 1889

E. Seler, *Reisebriefe aus Mexico*, Berlin 1889.

Settis 1992

S. Settis, *Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike*, in *Künstlerischer Austausch: Artistic Exchange*, Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Berlin, 15-20 Juli 1992), vol. 1, hrsg. von T. Gaethgens, Berlin 1993, 139-215.

Severi 2004

C. Severi, *L'antropologia possibile di Aby Warburg*, in *Lo sguardo di giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di C. Cieri Via, P. Montani, Torino 2004, 477-522.

Stimilli 2005

D. Stimilli, *Aby Warburg in America Again: With an Edition of His Unpublished Correspondence with Edwin R. A. Seligman (1927-1928)*, "RES: Anthropology and Aesthetics" 48 (otoño 2005), 193-206.

von Stockhausen 1992

T. von Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation*, Hamburg 1992.

Stocking Jr. 1985

G.W. Stocking, Jr. (ed.), *History of Anthropology*, vol. 3, *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, Madison (WI) 1985.

Stocking Jr. 1996

G.W. Stocking Jr. (ed.), *History of Anthropology*, vol. 8, *Volksgeist as Method and Ethic. Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition*, Madison (WI) 1996.

Severi 2003

C. Severi, *Warburg anthropologue et le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire*, "L'Homme" 165,1 (2003), 77-128.

Warburg [1923] 1984

A. Warburg, *Il rituale del serpente [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika]*, WIA III 93], tr. it. G. Carchia, "aut aut" 199-200 (gennaio - aprile 1984), 17-39.

Warburg [1923] 1995

A. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America* [*Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, WIA III 93], edited by M.P. Steinberg, Ithaca (NY)/London 1995.

Warburg [1923] [1988] 2011

A. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, hrsg. von U. Raulff, Nachwort von C. Wedepohl, Berlin 2011.

Warburg [1923] 2003

A. Warburg, *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo* [*Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, WIA III 93], intr. J.L. Koerner, tr. fr. S. Müller, Paris 2003.

Warburg [1923] 2004

A. Warburg, *El ritual de la serpiente* [*Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, WIA III 93], epílogo U. Raulff, trad. J. Eotrena Homaeche, México 2004.

Warnke, Hoffman 1980

M. Warnke, W. Hoffman, *Die Menschenrechte des Auges: Über Aby Warburg*, Frankfurt am Main 1980.

Weigel [1994] 1995

S. Weigel, *Aby Warburg "Schlangenritual: Korrespondenzen zwischen der Lektüre kultureller und geschriebene Texte*, "Paragrana" 3 (1994), 9-27; Eng. vers., *Aby Warburg's "Schlangenritual": Reading Culture and Reading Written Texts*, "New German Critique" 22 (1995), 135-153.

Wiesing 2005

L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main 2005.

Wolf 1999

G. Wolf, *El culto a las imágenes en la historia del arte. De Aby Warburg a una antropología histórica de la imagen*, en *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. (In) disciplinas. Estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, editado por L. Enríquez, México 1999, 247-260.

Wuttke 1992

D. Wuttke (hrsg.), *Aby M. Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden 1992.

---

## English abstract

This contribution presents the volume *Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones*, and publishes the editors' introduction to the volume. Issued by the Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, the book gathers the outcomes of the international symposium Warburg (en/sobre) América: translaciones y proyecciones (MUAC, September 2017), organized with the support of several academic institutions in Mexico and Europe. Structured in three sections—*Historia*, *Supervivencias* and *Repercusiones* – the collection highlights the decisive role of Aby Warburg's 1896 journey to the American Southwest in shaping his intellectual formation, and underscores the significance of American anthropology as a key to understanding his later theoretical work.

---

**keywords** | Aby Warburg; Serpent Ritual; Hopi; Jesse Walter Fewkes; Smithsonian Institute; Franz Boas; Heinrich Voth.





# A Presentation of Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones (México 2024)

curated by Linda Báez Rubí, Emilie Carreón Blaine, edited by Vanessa A. Portugal

---

This volume, published by the Instituto de Investigaciones Estéticas of the Universidad Nacional Autónoma de México, gathers the outcomes of the international symposium Warburg (en/sobre) América: translaciones y proyecciones, held at the Museo Universitario Arte Contemporáneo from September 6 to 8, 2017. The initiative was supported by several institutions: the Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM, the Graduate Program in Art History of the Facultad de Filosofía y Letras – UNAM, the Centro de Estudios Mexicanos in London, the National Council of Science and Technology (Conacyt), the Humboldt-Universität zu Berlin, the Kunsthistorisches Institut in Florence, the Max Weber Stiftung in Paris, and the Warburg Haus in Hamburg. Structured in three sections—*History*, *Survivals*, *Repercussions*—the volume offers a selection of essays that highlight the significance of Aby Warburg's American experience in 1896 for his intellectual formation, and how American anthropology constitutes an essential key to understanding his subsequent theoretical elaborations. Here we present the table of contents and the introductory essay; the complete volume is freely available for consultation and download [here](#).

---

# Introduction

Linda Báez Rubí, Emilie Carreón Blaine, Tania Vanessa Álvarez

How important was the anthropology of America,  
and why did the founder of the library deem it absolutely necessary.  
[...] Since Warburg thanked America for having taught him to see European  
history through the eyes of an anthropologist.

(Fritx Saxl, *Warburgs Besuch in Neu-Mexico*, 1929-1930)

## I. Precedents

Growing interest in the anthropology of images within the history of artistic production has recognized the historian of art and culture Aby Warburg (1866-1929) to be one of its major exponents [1]. Although the Hamburg scholar's intellectual activities were conducted on European soil, his encounter with several indigenous people of North America during his trip (1895-1896) drove a not unimportant part of his concerns about the images humans perceive and produce. The transatlantic journey by boat from the old continent to the new, and its transversal itinerary from east to west following the recently opened railway routes of the United States of America, significantly sparked the German scholar's theoretical reflections on the images that every human being generates in symbolic acts expressing and manifesting different aspects of their relationship to the world. This anthropological dimension represents a transcendental moment for art history and its related disciplines which focus on the study of the image and its processes of visibility, and of visualization. Fritz Saxl (1890-1948), collaborator with Warburg's Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW), always emphasized to the academic community the importance of Americanist studies to Warburg's intellectual life [2]. Saxl highlighted the fundamental role that anthropology and early American ethnography played in the methodological development and maturation of Warburg's proposals, as he argued for the merit of these studies and research to hold a place in the Warburg library [3], in itself considered an "organon" to record humankind's core spiritual and bodily movements. This appreciation allows us to recover and address the central role the American continent, with its history and people, has in the discussions on the academic and humanistic legacy of Warburg and possible future scenarios in a critique of iconology and of image theories in vogue in a world where the human being—it can be said—is a constant generator of images.

Under the title *Aby Warburg on/about America: History, Survivals, and Repercussions* this volume in three parts reopens discussion on the American theme in Warburg's work [4]. The essays in the first section, *History*, present a historical reconstruction of Aby Warburg's American journey and discuss the significant impact the American experience had on Warburg until his death. Based on archival sources, they shed light on the people, studies, academic institutions, and matters related to early American ethnology and archaeological research on ancient America. The second part, *Survivals*, engages with theoretical concepts derived and crystallized from Warburg's American experience; its texts experiment with theoretical concepts' operability in Latin-American topics that span different phases from its early visual history to its contemporary artistic and curatorial practices. The third part, *Repercussions*,

groups diverse texts that analyze the *History* and *Survivals* to build platforms for reflection. They offer a retrospective exercise, which analyzed detects, makes clear, and signals potential routes to further the study of the American theme in Warburg.

The publication of the academic research joined in this volume aims to reexamine and reevaluate the role of Warburg's American experience in his work and to explore its repercussions in Americanist studies. To achieve this goal, it is essential to reconstruct the trajectory the Hamburg scholar followed along the American Southwest (northwest Mexico): to explore his confluence with Americanist studies and the dialogue he established with the disciplines' most prominent figures of the time, and to examine the impact of his legacy on current Latin American discourses [5], which have found in Warburg's ideas the basis for their reflection on Latin American images and imaginaries [6]. This will position Warburg at the center of an academic setting conformed by diverse Latin American, North American, and European academic isles. On one side, it is about looking at and reflecting on Warburg's journey through the American territory from the new perspective afforded by the revision of until now unpublished archival material. This compels the historical and cultural recontextualization of Warburg's observations, recognizing his articulations, opening new formulations from which to question and discuss his work within the academic context, which saw the cementing of Americanist studies on research of the ancestral cultures settled along the American continent. On the other, it is about expanding the panorama and giving presence to Latin American discourses that operate with methodological proposals and key concepts forged by Warburg, which to date, have received scant attention and resonance in the dialogues between European and North American Warburgian circles [7]. Nevertheless, these discourses were profuse in the dynamics of Latin American academia once the Warburgian boom occurred encouraged by different translations of Warburg's writings to Spanish. It took off in the late 1990s with German scholars' reevaluation of his writings [8], although for the wide academic world, the impulse of the first translations to other languages was most significant [9]. They fostered the recovery of Warburg's reflections on images and of the terminology he coined—survival (*Nachleben*), pathos formula (*Pathosformel*), image vehicles (*Bildervehikel*), moving images (*bewegte Bilder*)—to make them operative to the practice of an iconology different to the one proposed by Erwin Panofsky (1892- 1968) with which art history had been mostly practiced [10]. Giving rise to a revitalizing impulse for reflection on the phenomena as well as on the techniques of modern and contemporary visual production. Such was the case of French studies by Philippe-Alain Michaud and Georges Didi-Huberman [11], which in Latin American circles were better received than those by German scholars—mostly due to a greater familiarity with the French language. Otherwise, studies by José Emilio Burucúa were seminal for the creation of a Latin American academia that operated following Warburg's legacy reflecting South American political-iconological history [12]. Additionally, the interest focused on the image, its conditions of visibility, presence, and perception as well as its visual transmission and capacity to generate knowledge, developed by the pictorial, iconic, and visual turns, recognized in Warburg's articulations a theoretical potential to reflect on images [13].

It is necessary to develop a critical evaluation that situates Warburg's connection to his time's Americanist studies, and to place him before contemporary Latin American discourse's development of his legacy, as it is a pending task for studies focused on his American experience [14]. The researches in this volume do not aim to thoroughly fulfill said task, instead, they focus on something simpler: they begin to outline a cultural interest more extensive than that which Warburg held when he traveled across the American continent in the forging of his iconic-theoretical proposals, to introduce topics that through intercultural and transoceanic dialogue, open horizons and raise novel questions grounded on a wide ranging thematic and theoretical reflection [15].

## II. Motivation

Why is it important to keep inquiring on Warburg's treatment of the American theme, given the considerable attention the subject has received during past decades? Precisely to correct the almost exclusive view cast on the so-called 'Serpent ritual' would be setting off from a different perspective. Only a glance at the rich archive held at the Warburg Institute in London, reveals that Warburg's American experience which started with his trip to America revolved around diverse themes and questions. While many of them focused on specific topics such as the ornamental shapes in a variety of media (pottery, textiles, painting); and the ritual life expressed in diverse dances (Antelope, Snake, and Humis Kachina) through which he explored the religious celebrations together with their performative aspect, as well as the role that artistic creation had as a promoter of cultural processes, it is necessary to note that Warburg's interest in American themes is part of a much larger network of Americanist scholars than was previously thought, as the contributions gathered in this volume show. Warburg's dialogue with the Americanists' proposals, as the fertile field of information he obtained to develop his theoretical reflections on the image, can be reconstructed from a rich legacy. It consists of numerous notes, letters, visual material (photographs, drawings, postcards), fragments of texts presented at conferences and exhibitions upon his return to Europe; an interest that wanes over the years and apparently disappears—understood to be the end of his Americanist studies—but that he later resumed, analyzed and thematized in the famous lecture that Warburg gave April 1923 during his convalescence at the Bellevue clinic in Kreuzlingen to demonstrate his ability to work. From then on and until the end of his days, his interest in Americanist studies a *basso continuo* that would never completely disappear, as evidenced by his intention to undertake a second trip to America to participate in the International Congress of Americanists (New York, 1928), as well as by his plans to welcome the Americanists to the famous Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW) for the 1930 Congress of Americanists in Hamburg (1930) where he was to present his research. It seems the fact the Kreuzlingen conference turned out to be Warburg's best-known work on the American theme, to become one of his most widely read texts despite his wish not to publish it [16], contributed to it being considered a *pars pro toto* to become paradigmatic of an experience that had transpired twenty-seven years earlier, and which at the time Warburg had nevertheless documented with more extensive and heterogeneous material [17]. The decision to posthumously publish the lecture

presented in 1923 and its photographs obeyed, on one side, Warburg's relatives and collaborators' decision to include unpublished conferences in the edition of Warburg's Collected Works (*Gesammelte Schriften*) [18]. On the other, it seems it answered to an effort to present the spectrum of the interests and methodical approaches contained in the research material of the founder of the library that emigrated to London on two cargo ships in 1933; and whose methodological and thematic proposals settled on British territory stirring interest in English academia [19]. The text, published posthumously in English under the title *A Lecture on the Serpent Ritual* in the "Journal of the Warburg Institute" (1938), is a reconstruction carried out by Gertrud Bing and Fritz Saxl—from material Warburg had used for the Kreuzlingen conference—the title and the material chosen, a paradigmatic coinage of Warburg's Americanist studies [20]. It was not until the 1980s, with Italian academia's interest in the Italian translation by Gianni Carchia (1984) [21] and later with Ulrich Raulff's German version of the text (1988) [22], that the text gained new vitality in the horizon of critique as it contemplated on what Warburg had wanted to see in the religious rituals of Indigenous American people and on how he saw that reflected in his studies on the Renaissance [23]. The success of Raulff's edition, which contextualized the conference in the frame of Warburg's clinical history, in addition to showing the parallel interest for ethnological and artistic objects [24], of the periods' avant-garde, was not only evinced by its varied subsequent translations to English (1995) [25], French (2003) [26] and Spanish (2005) [27], among other; as furthermore, it prompted the publication of another collection of diverse fragments associated with the American trip. These publications gradually portrayed the heterogeneity of Warburg's material, as recorded by Philippe-Alain Michaud in French (1998) [28] and Maurizio Ghelardi in Italian (2006)[29] as well as the wide network of scholars who were in communication with Warburg, for example, Benedetta Cestelli (2006) [30] presented part of Warburg's correspondence with the ethnologist Franz Boas, while Davide Stimilli (2005) documented the exchange between the sociologist Edwin Seligman and Warburg on the matter of his anticipated second visit to America, planned for 1928 [31]. Moreover, a series of critical essays in the volume coordinated by Cora Bender (2007) focus their attention on Warburg's material collected between 1890 and 1930 on the Hopi peoples' snake ritual (Hopituh Shinumu) that granted further understanding of the historical context in which Warburg came to know the ritual [32]. The German edition coordinated by Sigrid Weigel (2010) included, for the first time, the manuscript version that served as the basis for the conferences Warburg delivered upon his return to Europe in 1897 before the Gesellschaft zur Förderung der Amateur Photographie in Hamburg and the Amerikanistenclub and the Freie Photographische Vereinigung in Berlin [33], as well as two manuscript versions of the Kreuzlingen conference with Warburg's annotations, a volume which with Maurizio Ghelardi's version (2006), prompted the dismantling of the unequivocal title *The Serpent Ritual* to restore it to be *Images and/or Travel Memories of the region of the Pueblo Indians of North America* [34], opening another panorama to what had caught Warburg's attention. Furthermore, it is necessary to also mention studies by Benedetta Cestelli and Nicholas Mann (1998), as well as those by Ghelardi on the photographic material that Warburg gathered during his journey for they reveal an aspect of the dimension of the rich

visual record (photographs and postcards) safeguarded in the archive of the Warburg Institute [35]. Recently, Christina Chávez and Uwe Fleckner (2018) carried out a major evaluation in an edition reconstructing Warburg's journey. They took on the task of integrating the photographs that accompanied the manuscript that served as the basis for Warburg's series of conferences in 1897 [36], and included drawings of the objects Warburg acquired during his stay in America and which he donated to Hamburg's Völkerkunde Museum in 1902, now the MARKK Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt [37].

Consonant with, and thanks to these publications it is possible to grasp an idea concerning the material's dissemination as well as the complexity of its reconstruction given the fragmentary nature of the *Americana* conglomeration, which not only focuses on the Snake Dance Ritual (although it is an obsessive topic for Warburg). Certainly, recent editions in part mitigate in part these arduous difficulties, and in their variety, they have contributed to gradually clarify the panorama by subjecting the material to a more open and differentiated critique. As part of this, Warburg's visit to the American Southwest stands out as a phase that opened the time's German-speaking art history to alternative and new perspectives [38], while have not ceased to be addressed the shortcomings of his encounter with Indigenous American people [39]. These shortcomings are the product of the Western perspective characteristic of early anthropology, rooted in the ethnology conducted at the end of the nineteenth century by several nations' colonizing efforts that violently burst into indigenous groups' cultural sphere while they also answer to collecting practices forged by the time's institutional policies, as seen in both schools which Warburg was in contact with, the North American and the German [40]. Paradoxically, there have been discussions on the flaws in Warburg's approach to the American Indian populations, but not so on contemporary criticism that reflects on his legacy. Formulated for the most part from an Anglo-American or European academic perspective which does not engage in conversation with proposals offered by Ibero America and, it must be said, on a lack of knowledge of several aspects of Warburg's journey and of the people who welcomed him. In this sense, research that sheds light on interests and motives beyond what is already known, as on the projection of what historical reconstructions, or the development of theoretical postulates, might reach when facing an American problematic with an inclusive character and orientation is overdue [41]. By this we mean it is necessary to reflect on Warburg's interest in the cultures settled beyond the American Southwest, south of the continent in all its extension, to what is now known as Mexico, Central America and the area spanning South America, as to this day it is medullar to the conformation of Ibero American culture in its play of tensions between the inheritance of the past and its insertion to the present in the forging of an identity discourse. This surfaces, both historically and contemporarily. An inclusive view would overcome the academic bias in Warburgian studies in favor of the re-establishment of a broader and more differentiated network of contacts and cultural heritages, to then act under two substantial mottos that run through Warburg's legacy and that have served as the spearhead to the opening of new disciplinary horizons in image studies: migration routes (*Wanderstrassen*) and the expansion of borders (*Grenzerweiterung*).

### III. Proposals

Warburg had planned a second trip to America to present the conference titled “The importance of Americanistic for a history of art oriented to cultural knowledge” (*Die Bedeutung der Amerikanistik für eine kulturwissenschaftliche gerichtete Kunstgeschichte*) [42], at the 23rd International Congress of Americanists in New York (1928). It is not difficult to think that given his interest, Warburg’s route might have extended towards Mexican territory as had that of some Americanists, such as Eduard Seler and his wife Caecilia Seler-Sachs, decades earlier following the railroad routes that linked both countries at that time [43]: A journey through indigenous cultural settlements from north to south, and then to Mexico City.

Warburg did not make the longed-for trip, but this volume’s collaborators did, journeying from the Warburg House in Hamburg and the Warburg Library in London, as well as from other European and American latitudes to Mexico City, to fulfill Warburg’s aspiration and develop proposals surrounding Warburg’s legacy in America, thereby following the course that Fritz Saxl had once urged others to take. The authors gathered in this volume traveled through Mexico City and its surroundings; visiting some of the places that Warburg surely would have been interested in seeing, as well as others: the Basilica of Guadalupe, the collections of the National Museum of Anthropology, the Museo Nacional del Virreinato, and the pyramids of Teotihuacan. Upon request of some of our collaborators, who filled with expectations were visiting Mexico City for the first time, we boarded Xochimilco’s trajineras, attended a wrestling match at the Arena México, and listened to Mariachi music at Plaza Garibaldi, highpoints to any trip to Mexico City.

Looking back, more than once we found ourselves thinking about what we shared, and in every case, we can avow that the forces of nature set the encounter in a difficult position: a magnitude 8.2 earthquake on September 7th, 2017, at 11:49 p.m. plus the torrential rains flooding the city the night before. How did we face the forces of nature that struck us? A few years later, after several work phases and communicating at different times with the authors who collaborated with this volume, it is reasonable to think they carry the imprint of this highly emotional experience. At the same time, it is possible to imagine that each retrieves these routes with their text articulating, in their manner, the trajectory Warburg delineated in his sketch of a personal cartography, as reproduced on this book’s cover.

In this sense, Horst Bredekamp’s text introduces the general theme under the title *Aby Warburg. Perspectives of ancient America*, addressing Warburg’s relationship with the anthropologists and ethnologists of his time following his American journey and locating them in the context of late nineteenth-century institutional expansionist policy in American territory that characterized the birth of modern anthropology and ethnology. The text also helps to understand, on one hand how institutions and museums of the Wilhelmine period of the German Empire promoted a liberal ethnology instituted by Adolf Bastian (1826-1905), and how these conditions in the Prussian capital allowed Warburg to encounter one of the periods’ most influential circles of Americanists (Eduard Seler, Karl von den Steinen, and Zelia Nuttall). On the



other, it presents how modern American ethnology in the United States promoted by Franz Boas and his circle (Gladys Reichard), was key for Warburg to resume his Americanist interest in the later part of his life, upon his discharge from the Bellevue clinic in Kreuzlingen in 1924.

This approach is followed by two objectives that focus on specific aspects which were of interest to Warburg in his encounter with American anthropology and with topics relevant to ancient Middle American and South American cultures. In the first, *Aby Warburg, Heinrich Voth and the Study of Native American Religious Ceremonies*, Claudia Wedepohl's point of departure is one of the highpoints of Warburg's American journey: his expedition to the Black Mesa in Arizona, at what time its indigenous settlement was beginning to be explored by ethnologists from the Smithsonian Institution in Washington, D.C. Wedepohl analyzes Warburg's relationship with Thomas Kean and Heinrich R. Voth, the former a merchant trader, the later a Mennonite missionary, and demonstrates their role as Warburg's interpreters and mediators during his stay in Walpi and Oraibi. Furthermore, Wedepohl examines handwritten and visual material (Warburg's diary and photographs) to reconstruct the moments that led Warburg to consider a joint project with Voth, a publication dealing with the material collected thru fieldwork, and based on his experience as witness to the Hemis Katsina dance, one of the fertility rituals in Oraibi. Ultimately the project remained unfinished once Warburg turned down a research post to pursue his academic habilitation at the University of Kiel in 1897 and gave up on the idea of becoming an ethnographer.

In the second text titled *Quechmictoplián: mítico lugar de encuentro entre Aby Warburg y Mesoamérica*, Linda Báez Rubí delves into a topic of significance to Warburg during his American trip: the ancient cultures of America. Through the study of handwritten notes preserved in the file "Americana", Báez Rubí not only draws attention to the fact that there is still material to analyze on this topic, as she also raises a question highly unattended up to this moment: what were Warburg's interests in pre-Columbian cultures? This question leads Báez Rubí to reconstruct a network of Americanists with whom Warburg was in contact with either through his readings or personally (Zelia Nuttall, Eduard Seler, and Hermann Strebel); and to address how Warburg saw contemporary studies corroborated his idea on the migration of symbols throughout the American continent, to the point that he considered extending his journey to 'ancient Mexico' at a time when the Mexican government's institutions were beginning to regulate archaeology given the surge of privately sponsored archaeological expeditions in Mexican territory (William Niven, 1850-1937).

The outline of the historical context, topics, and people from the American trip is followed by theoretical approaches formulated by the American experience. Textiles and ornament are the point of departure of two proposals while the following two explore the notions of symbol and prophecy developed by Warburg in the 1920s. Isabella Woldt reflects on the dynamics of textile media in Warburg's research from an iconological-anthropological stance. In her contribution, *The Navajo-Weaver. Aby Warburg's Approach to the Anthropology of Textiles*, Woldt focuses on a series of photographs taken by Warburg during his stay in Black Mesa in April

1895 that catch Navajo women weaving on looms that serve to delve into the act of weaving and the symbolic meaning it held for Warburg. Understanding the act of spinning and weaving as a practical process that joins elements to produce surfaces that hold figurative and geometric forms given by collective cultural memory. It is possible to open a panorama that highlights the dynamics of the conformation of images (remembering, shaping, and reproducing). Therefore, in the broadest sense, the textile becomes a symbol for creative thought, a device that mobilizes both interior (cultural memory) and exterior images (composed on textiles, tapestries, and fabrics), transformed into a cultural artifact and antecedent to the concept *Bilderfahrzeuge* coined by Warburg in 1907.

In *Warburg and "The Genesis of Ornamentation": A (Pan-) American Question*, Spyros Papapetros takes as point of analysis the study of ornament and the theoretical implications developed by Warburg during his visit with the people of the Americas in 1895 and 1896. His proposal, based on a careful reading of notes, sketches, and aphorisms that Warburg collected during the American journey, tracks the theoretical sources (Gottfried Semper). Hamburg scholar's. This analysis provides insight as to from where he reflects on the ornamentation of the ceramic corporal adornment, and dance attire that he saw and witnessed; furthermore, it explains how Warburg took on the task of transforming Semper's theoretical proposal on the formal principles governing the creation of body ornament based on universal cosmic laws, such as gravity and resistance, into psychological and epistemological dynamograms, which trace the oscillation, the progress, and the regressive phases found in every culture of the world. With his study Papapetros demonstrates how ornament becomes the most practical and manifest means to track the oscillatory movements of the spirit imprinted on the human body, which strives to synchronize the behavior of its corporal ornaments with the regulatory influence of cosmic bodies.

Giovanna Targia centers her analysis on the 1920s, a significative period when the American theme in Warburg once again became medullar to his theoretical reflections on the symbol once he entered in dialogue with the writings of philosopher Ernst Cassirer (1874- 1945). Based on a careful reading of their epistolary exchange, and on the analysis of Warburg's theoretical fragments concerning expression, her essay *Symbolic Function and Physical Laws. Aby Warburg's and Ernst Cassirer's Reflections on Native American Culture*, reveals Warburg's reason to approach the material of his American journey over again with retrospective attentiveness. For this, Targia takes on the task of examining the concept symbolic forms in both scholars, critically contrasting them, focusing attention on the diverse forms of expression (language, art, religion, etc.) that either observed in the religious cosmology and totemic tradition of the Zuñi belief system. Targia discusses how each author's notions of "symbol", and "symbolic function" were shaped by conceptual models derived from the contemporary laws of physics, characterized by Albert Einstein's theory of relativity. This framework allowed Warburg to consider the culture of American Indians to be a catalyst or a "concave mirror" (*Auffangspiegel*), as in its core it merged lines of research which at first glance seemed parallel or separate.

The essay *Homo Divinans: Warburg on Prophecy* by Davide Stimilli proposes a philological-hermeneutic examination of the potential the concept of prophecy holds in Warburg's study of indigenous ritual celebrations, an interest which Warburg resumed the last ten years of his life. Davide Stimilli's starting point is the provocative title *Homo divinans* by Americanist Theodor-Wilhelm Danzel, who understood it from an evolutionary perspective, in contrast to Warburg's characterization of Friedrich Nietzsche and Jacob Burckhardt as two different prophets in the seminars he delivered at the University of Hamburg in 1927. Stimilli drives far-reaching investigation on the psychological and hermeneutical implications that "prophecy" had on Warburg's research on the generation of knowledge; and delineates how the prophetic theme increasingly became an intense preoccupation, especially in concern with his failed project to return to the American Southwest in 1928. Stimilli's proposal reveals how this failed project nevertheless, anticipates the *Atlas of images Mnemosyne* as provider of a critical-divinatory instrument of our time, by casting light "in prophetic key" onto the "dialectic of the image" built under the comprehension of its formulation as an enigma.

Last, with *Aby Warburg y Konrad Theodor Preuss: rituales y serpientes*, Johannes Neurath culminates the section on the historical reconstruction while discussing the figure of Konrad Theodor Preuss (1869-1938), an Americanist close to the Warburgian circle in the twenties. By comparing Warburg's and Preuss' thematic interests, Neurath highlights their shared interests centered on the presentation of the dramatic ritual acts enacted by the Indigenous groups settled in the American Southwest. Preuss's participation in the series "Vorträge der Wissenschaftliche Bibliothek Warburg" evidences the intellectual context that interested the Hamburg circle surrounding Warburg during the 1920s: expecting to include and integrate research from diverse cultural spheres to carry out a comparative exercise that would address the psychic activity of the individual from diverse geographic regions, to thus open the panorama of the time's history of art to a cultural reflection of greater scope, a project that would be interrupted by Warburg's death in 1929.

Warburg's passing marks the beginning of this book's second part, which under the theme "Survivals" gathers texts committed to testing Warburgian theoretical concepts in diverse temporalities of Ibero American culture, as well as in their close global relationships with the other cultures of the world. Focusing on the analysis of the migration of symbolic energy and the devices that generate this energy, in *Hacia una historia simbólica de los elefantes* José Emilio Burucúa and Nicolás Kwiatkowski journey through bestiaries, fables, myths and legends centered on the characteristics of elephants. Their proposal links Warburgian concepts such as "survival" as well as "migration" to cast a glance towards the genealogy and the circulation of texts and images between Asia, Europe, and America. They explore the migration of the symbolic energy through images, showing how experience and imagination combined to create the conditions for a double symbolic use of elephants. On one side, and closer to the pole of experience, they suggest that the pachyderms were portrayed as a synthesis of strength and military intelligence; while on the other side, imagination, fed by classical and Hindustani literature (which reached Europe through Greek, Byzantine, and Arabic mediation)

associated elephants with intelligence, piety, chastity, and prudence. Additionally, the text introduces yet another compelling question: that the migration of images and the energetic charge they radiate is possible by means of the vehicles that transport it and by the use that the individual makes of them.

This is what the essay *On Warburg's Baroque and Two Seventeenth Century, Mexican Arcos Triunfales* explains. Christopher Johnson holds that Warburg's work on late Renaissance triumphal processions in Europe, and the study of their disposition in varied panels of the *Atlas of images Mnemosyne* (1926-1929) can offer a clue for reading, and understanding, even if anachronistically, the complicated constellation of words and images on the triumphal arches erected in 1681 Mexico City to commemorate the arrival of the viceroys Marquesses de la Laguna. Johnson proposes that the multimedia arches projected by Sor Juana Inés de la Cruz in her *Neptuno alegórico*, and by Carlos de Sigüenza y Góngora in his *Teatro de virtudes políticas*, created a "space of reflection" where the survival of the antiquity was presented as a phenomenological, cultural, and political challenge, as it remodeled classical mythology through pathos formulas, hieroglyphs, and emblems.

Delving into the political character of iconological discourse, Johnson reveals how the triumphal arches operated as identity-configurator vehicles of a society in search of both, continuity, and tradition, as well as change and renewal in its attempt to forge its own, distinctive identitarian lineage, yet connected to the origin of the Hispanic monarchy.

Another example of the bipolar tension of symbols as Warburgian mnemonic dynamo-engrams can be explored in Laura Malosetti's text *Tabaré: migraciones y ambivalencias del héroe trágico*. The author analyzes the kidnapping of a woman in its mythical origin, its continuation through diverse variants, as well as its persistence in narratives on the conquest of America, focusing on the region of Río de la Plata. Her study reveals how the survival of the notion of the "hero's virility" as a symbol for the superiority of one human race over another, formulating itself as a symbolic attribute of Nations, nevertheless remained ambivalent, as reflected in the figure of the mestizo Tabaré, conceived in the lengthy poem written by Uruguayan author Juan Zorrilla de San Martín in 1886. Malosetti presents how the immediate reception of the poem received derived in several operatic and musical adaptations in Uruguay, Argentina, Spain, and Mexico during the first decades of the 20th century, prompting images that were reproduced by the thousands: first, illustrating from pamphlets to books, and later school notebooks, all of which prolonged the poem's popularity in and outside Uruguay, as it became one of Mexican cinema's earliest fiction feature films.

Following the approach of the last two texts, it is possible to examine representation as spectacle, and to address the problem of the expression and coining of iconic-visual composition where memory and imagination are in play in the experimental use of montage and projection techniques, as announced by Warburg's *Mnemosyne* project in the 1920s. This is explicitly rendered by Philippe-Alain Michaud's text *Mnemosyne, ou la machine cinématographique sans appareil*, where the author postulates the thesis that Warburg in his *Mnemosyne* ex-

perimented diverse ways to dynamize images, conceiving the panels of his *Atlas* as a cinematographic machine but without a cinematographic device. Michaud invites us to reflect on an underestimated yet crucial point in the genesis of the *Atlas*, Warburg's American journey between 1895 and 1896 to the Hopi region in Arizona. According to Michaud, Warburg believed he saw in the ritual practice of indigenous people a phenomenon like that of the reappearance of antiquity in the Florentine Renaissance. This comparison allowed Warburg to elaborate in Michaud's words a "theory of fiction" by employing montage and projection techniques. Derived from this, it is possible to think that the notion of "survival", a key concept in Warburg's theory for the symbolic configurations of representation, is conceived not only as a notion or as a form of knowledge, but as a spectacle: not as *Vorstellung* but as *Darstellung*. The text proposes how this change of paradigm, propelled by Warburg, turned art history studies, which now convey significant influence on the field of media, and intermediality studies. This area announced by Michaud is explored in the contributions that close this book's second part.

The aspect of dynamic devices is clearly explored by Luis Pérez-Oramas in "*Nachleben*" *en sus campos extendidos: Modernidad, cinetismo y humanismo: Pathosformel, forma intermediaria y sobrevivencia antitética*. From a provocative standpoint testing the notion of "survival" or "posthumous life" in the extended field of modernity in America, Pérez-Oramas, following a proposal that poses an analogy between pagan antiquity and modernity, hypothesizes that what is understood as the "altered forms" of modernity in the American continent can be seen and interpreted as "modern survivals". This postulation thus opens the horizon to a dual repertory of what the author designates as "posthumous emergence" which extends to the modern works of the antique, which seem to cancel it programmatically, as well as to the modern, itself in so much as it is possible to conceive it under a topologic alterity. The author tests the Warburgian notions of *Pathosformel* and "intermediary form" by reading the modern typology of *Penetrable*, an installation devised and fabricated by Venezuelan artist Jesús Rafael Soto as a performative space of gestures and a perceptive field of dematerialization where both forms of survival take place.

Otherwise, the practice of curatorial discourse subordinated to the museum as a media device makes manifest how the symbolic energy of images employed in an exhibition can modulate and model collective behavior. José Luis Barrios in *A propósito de la exposición "Constitución mexicana, 1917-2017. Imágenes y voces"*. *Arqueología afectiva e imagen dialéctica: sobre la curaduría como crítica histórico-política del presente*, outlines the reach of political imaginary by analyzing in Warburgian-Benjaminian terms, the construction of the exhibition 'Constitución mexicana, 1917-2017. Imágenes y voces.' Barrios proposes that this exhibition, presented at the National Palace in the framework of the Centenary of the Mexican Constitution, the result of a cultural imaginary of the law, can well be understood from Aby Warburg's concept of *Pathosformel* and Walter Benjamin's "dialectical image". By means of them Barrios delves into the idea that a country's constitution is not only a social contract agreed upon by individuals and collectivities; furthermore, he states that ontologically it is the expression and

configuration of relations between forces, bodies, and ideas, which in their tension and contradiction define people's mode of existence in a common space. Last, Barrios shows how the law prefigures imaginary representation orders which put in play tensions between the instituting affection and the instituted power, as well as a society's past and present.

This text closes the second part to give beginning to the third and last titled *Repercussions*, with texts that carry out a retrospective critique of the material presented. These contributions not only present the convenient gaps yet to study, but also their importance to Warburg's American journey, as Emilie Carreón Blaine demonstrates in *Los estudios del arte indígena americano ante los postulados de Aby Warburg: un reconocimiento póstumo*. Her reflection on the book's first part results in an elucidating discussion that positions Warburg within the anthropological and ethnographic practice of his contemporaries, while it explains how in their "modernity" they repeat earlier practices, their anachronisms practiced to this day when engaging with Amerindian cultures. Furthermore, Carreón Blaine outlines the projection the Americanist studies by the "cultural psychohistorian"—as Warburg referred to himself—would have reached had he welcomed the Americanists to the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW) in 1930. She explores possible exchanges and fertile research that would have resulted in Americanist anthropology, ethnography, and archaeology carried out in Mexican territory at the time. In this exercise, she highlights the relevance and the value of the literature on pre-Columbian cultures that Warburg consulted to pursue his research interests while providing a historiographic overview of the Americanist studies developed after Warburg's passing, to underscore the influence of Warburg's disciples to this day.

On another vein, Elia Espinosa reflects on material presented in the second part of this book, to weave with poetic and analytical prowess "discourses in transit" in *Imágenes y palabras en discusiones warburgianas; tránsitos antiguos y contemporáneos*. Taking on Lezama Lima's reflections in *Esferaimagen*, Espinosa explains how many of Warburg's iconical-theoretical proposals have been parallelly developed in modern Latin American iconic-visual production, spanning from the generation of performative spaces for gestuality, to the configuration of political imaginaries in contemporary curatorial practices. Espinoza shows how parallels between Warburgian thought and the intellectual exercise of Latin American discourse outline concerns touching on human behavior shared by every geography and time: the desire to grasp phenomena encountered by means of a plastic language accounting for the energy inhabiting this iconical language, and on how it remodels itself at every time and in each geographical region never ceasing to allude to the echo of the voice that gave origin to it.

Finally, Didanwy Kent Trejo's text *Imágenes de la promesa/imágenes que prometen*, takes the book's two parts as the starting point to reveal the life of images in "their weave of subterranean roots". By this means, it is possible to understand the generation of historical imaginaries forged on heroic American figures acquires its own dynamic in different media (poetry, opera, and cinema) that make them visible. Thus forwarding the proposal that the

movements of transference—such as seen in Warburg’s personal cartography when he traveled to key places connecting continents, which is the image under which this meeting was held—, far from being understood as passive receptions, should be considered fruitful processes as they entail a critical stance: a dialectic encounter between who preserves and carries the object, and who receives and is capable of transforming it into something similar, yet different. In its growth, revealing the aperture of new projections, and if wanted, of promises, as Kent establishes as a manner of conclusion: “images promise in their future to be traces, sediments of our passage through earth; they are from their diverse modalities, the promise to preserve the cultures of the past, but also the future life of humanity”.

In this sense, and retaking the words of this book’s epigraph, it is not only about outlining a biography, it is about making fruitful a legacy that held a relevant psychic and physical place in Warburg: the presence of America with the cultures which have inhabited it from time immemorial to this day: “and if perhaps we young researches keep the hope of preserving the institute according to the guiding spirit under which he [Warburg] conceived it, it is because he taught us that our problems ultimately concern both worlds, the old and the new” [44].

---

## Notes

[1] In anthropology of images, the main thesis stems from the recognition that the place where images are generated is the human body (*Homo pictor*), which addresses both imaginaries and cultural models of perception and production, as well as the vehicles and conditions of images’ visibility. In German scholarship, see pioneer studies by Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Belting [2001] 2007), and research developed following his proposals in *Bild und Körper im Mittelalter* (Marek, Rimmele, Preisinger 2006); *Topologien der Bilder* (Hinterwaldner, Jüwig, Klemm et al. 2008), and *Techniken des Bildes* (Schulz, Wyss 2010); Gottfried Boehm’s, *Homo pictor* (Boehm 2001); and other studies by Lambert Wiesing, like *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes* (Wiesing 2005); *Bilder – Sehen – Denken: Zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung* (Sachs-Hombach, Totzke 2011). An introductory study on Warburg’s academic biography is Ernst Gombrich, *Aby Warburg: Una biografía intelectual* (Gombrich [1970] 1992); for a review of this biography, see Mazzucco 2011; other views on Warburg and his method coming from the “Warburgschool” are brought together in Wuttke 1992. On the Warburg school, see Cieri Via 1994.

[2] Published posthumously, first in English: Saxl [1930] [1957] 2023; and later in German: *Aby Warburg’s Besuch in New-Mexiko*, en Wuttke 1992, 317-326. The printed version was slightly edited, the epistolary context surrounding it suppressed and lost the dialogue with Theodor-Wilhelm Danzel, Americanist and pre-Columbian scholar rescued by Carreón in this volume. See correspondence between Fritz Saxl and Theodor-Wilhelm Danzel, September 4th, 1930, WIA GC.

[3] On the history of the library, see Stockhausen 1992.

[4] This book was preceded by the international symposium *Aby Warburg on/ about America: Translations and Projection* that took place in the Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Mexico City, between the 6th and 8th of September of 2017, with the support of several sponsors such as the Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, the Art History Graduate Department, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, the Centro de Estudios Mexicanos, unam, in London, the Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), the Humboldt-Universität of Berlin, the Kunsthistorisches Institut of Florence, the Max Weber Stiftung, Paris, and the Warburg Haus, Hamburg. The contributions chosen and accepted for this volume were subsequently reviewed and worked on as articles *in extenso*, nourished by the reflections and di-

scussions produced within the symposium's framework. Thus, as the scope of each research expanded, also owing to the useful comments derived from the subsequent peer review of the volume, the need arose to work and order them differently under another structure. This stage of restructuring, deepening and research development was made possible thanks to the support of the project "Aby Warburg y los estudios precolombinos: reconstrucción histórica y desarrollo teórico" (PAPIIT-UNAM), without which this academic publication would not have reached a successful ending.

[5] It is also necessary to critically consider the influence of the early followers of Warburg's legacy, whose studies directly draw from the library, thus reflecting the constellation of a device that not only ordered but also generated knowledge, and who exerted a considerable influence on Latin American art history scholarship: Ernst H. Gombrich (1909-2001), Edgar Wind (1900-1971), Erwin Panofsky (1892-1968), Rudolf Wittkower (1901-1971), as well as contemporary scholars who have fixed on the works of the father of "image science" and whose studies have been translated to Spanish, to name only a few: Georges Didi-Huberman (1953), Hans Belting (1935- 2023), Horst Bredekamp (1947) and Gottfried Boehm (1942).

[6] The proposal for this dialogue was mentioned by Gerhard Wolf, in Wolf 1999. Although it was formulated before the end of the 20th century, a continuous construction was missing in Warburgian circles, except for the project "Globalisierung von Bildern und Dingen" (2001-2011) promoted by Wolf at the Kunsthistorisches Institut Florenz, and characterized by the inclusion of scholars coming from non-European geographical-cultural areas.

[7] The absence of researchers and lack of topics related to Latin America at the international conference in commemoration of his birth, "Aby Warburg 150. Work. Legacy. Promise" (London 2016), made evident a discussion about Warburg limited to European and American circuits, thus omitting his development in the Latin American sphere.

[8] Warnke, Hoffman 1980; Bredekamp 1991.

[9] *Renewal*; Burucúa *et al.* 1992; RPA.

[10] *Meaning in the Visual Arts* (Panofsky 1955). The critique of Panofsky by Georges Didi-Huberman's study, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (Didi-Huberman 1990), also sparked interesting debate in Anglo-Saxon spheres, where visual studies have fought to open other research venues on how to study the phenomena of visual culture and the means that make them possible. In this regard, see paradigmatic examples W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Mitchell 1994), and Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History* (Holly 1984).

[11] Michaud 1998; Didi-Huberman 2002.

[12] One of the books that catapulted Warburg's revival in the Spanish-speaking world was José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (Burucúa 2003). Laura Malosetti continued with this revaluation organizing seminars on the German scholar's method; see, for example: <http://www.artes.uchile.cl/noticias/55065/aby-warburg-y-el-devenir-del-metodo-iconologico#>.

[13] See Hensel 2001; and the recent revision by Büchsel 2019, 67-106.

[14] Except for a few studies that highlight the aspect that his approach was modeled in dialogue with Americanists, as reflected in the approach of his last major project, the *Atlas of Images Mnemosyne*. See: Imbert, Bassiri, Allan 2006.

[15] Once the compilation of this book was completed, the "International Symposium Aby Warburg 2019" coordinated by Roberto Casazza, was held at the Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Argentina, which made manifest Latin American scholars' interest and participation in Warburgian topics. Within the framework of this symposium, several exhibitions were organized, one of which is recorded in the catalogue *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg* (Burucúa *et al.* 2019). Unfortunately, this material could not be included for evaluation in this book as it was already in the process of being edited; it is necessary to mention it because it constitutes a call from Latin American academy to reflect on Warburg's legacy and it carries out the pending tasks formulated in this compilation.

[16] Letter from Aby Warburg to Fritz Saxl, April 16, 1923, WIA GC. Reproduced in Warburg [1923] 2004, 67-68.



[17] In addition, the important role Fritz Saxl played in the process of ordering and redacting ideas can be seen in McEwan 2007.

[18] As Fritz Saxl states in the *Collected Works (Gesammelte Schriften)* editorial plan (see the *Preface to Renacimiento*, 60). At first, Edgar Wind oversaw the editing of the English version of the Kreuzlingen conference, once it reached London, see "The Warburg Institute, Annual Report 1934-1935", 8.

[19] On the conditions and negotiations of the library's migration, as well as on the important role played by Edgar Wind in outlining the direction the library's research and academic activities were meant to follow in London, see Buschendorf 1993, 90, 93-112, 115. Under item 3 of the "Activities of the Institute," Wind specifies (105) that the publication of two bodies that reported on the type of research and topics that were of interest to the library would continue. "Vorträge der Bibliothek Warburg und Studien der Bibliothek Warburg" would become "Journal of the Warburg Institute" (1937-1938) to later be the "Journal of the Warburg and Courtauld Institute"; also see Fritz Saxl, *Das Warburg Institute* (Saxl [1944] 1993, 130-131).

[20] *A Lecture on the Serpent Ritual*, "Journal of the Warburg Institute" II/4 (1938-1939): 277-292. Based on a version of the Kreuzlingen conference corrected by Bing—it differs in various parts from the Kreuzlingen version—translated to English by John F. Mainland in 1938. See the materials in WIA III 93.3, "Aby Warburg. A lecture on Serpent Ritual."

[21] Warburg [1923] 1984.

[22] Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, edited by Ulrich Raulff, Warburg [1923] [1988] 2011. Raulff wrote a postface explaining the importance of the theme to contemporary art history. For the materials for this edition, see: WIA 93.10 "Material used for the Wagenbach edition".

[23] Naber 1988; Wiegel [1994] 1995; Settis 1993; Forster 1996; Severi 2003.

[24] See Ulrich Raulff's epilogue to Aby Warburg, *El ritual de la serpiente* (Warburg [1923] [1988] 2011, 71-114.

[25] *Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: A Reading* (Warburg [1923] 1995, 59-110).

[26] Warburg [1923] 2003.

[27] Warburg [1923] 2004. Reviewed by Peter Krieger (Krieger 2006).

[28] *Souvenirs d'un voyage en pays pueblo. Notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen sur le rituel du serpent* (1923) and *On planned American visit*, in Michaud 1998, 247-280, 281-285.

[29] *Ricordi di viaggio nella regione degli Indiani Pueblos nell'America del Nord (Frammenti, polverosi materiali per la psicologia della prava artistica primitiva)* and *A proposito del programmato viaggio in America* (1927); plus, Warburg's translation of a text by J.W. Fewkes, *Le origine leggendarie del clan con il totem del serpente*, in Ghelardi 2006, 3-85, 86-91, 92-98.

[30] Cestelli Guidi [2006] 2007. On reflections related to anthropological-ethnological themes of the time, see Severi 2004.

[31] While the correspondence does not revolve around specific ethnological issues, it does bring forth Warburg's intention to make his "new method" known to American academia. See Stimilli 2005.

[32] Bender, Hensel, Schüttelpelz 2007; Warburg's translation of a text by J.W. Fewkes was included, *Legendary Origins of the Clan with the Totem Serpent* (1894), 17-22, and *Die Indianer beschwören den Regen. Großes Fest bei den Pueblo-Indianern* (1926), 59, attributed to Warburg and Fritz Saxl by Michael Diers who registers its publication in the journal "Jugend Insel. Zeitschrift für Jungen und Mädchen" 1 Jahrgang (1926).

[33] See WEB, 508-523. This early conference announced under the title *Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo Indianer in Neu-Mexiko und Arizona* (1897) was presented before the Gesellschaft zur Förderung der Amateur Photographie in Hamburg, January 21, 1897 (the review appeared in the journal "Photographische Rundschau" 11 (1897), 38); then before the Amerikanistenclub in Hamburg on February 10 and finally on March 16 before the Freie Photographische Vereinigung at the Königliches Museum für Völkerkunde in Berlin (the review appeared in "Photographische Rundschau" 11 (1897), 61). See material held in WIA III 46 "Pueblo Indians, 1897".

[34] *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika* (1923) and *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika* (1923), respectively in WEB, 524-566 y 567-600.

[35] Cestelli Guidi, Mann 1998.

[36] GS *Pueblo*.

[37] While this book was going through its editorial process, the exhibition of the pieces Warburg donated to the Ethnological Museum of Hamburg (March 4, 2022, to January 8, 2023) took place, and the resulting catalogue *Ligthing Symbol and Snake Dance, Aby Warburg and Pueblo Art* (Chávez, Fleckner 2022).

[38] The stance held by Ernst Gombrich (Gombrich 1970, 216-227), and Forster 1996, has been revitalized in favor of greater recognition of the significance that Warburg's ethnological incursion had on his later reflexive approaches. See David Freedberg 2005; moreover Bender, Hensel, Schüttpelz 2007.

[39] Freedberg 2004; Farago 2002, XX; Schüttpelz 2005.

[40] While there is a difference between early anthropology and ethnology in both countries that will not be discussed for reasons of space, what characterizes them both is their approach to "primitive" cultures or "Naturvölker" from a stance from which they are seen as objects—and not subjects—of a remote past in danger of extinction, thus concealing their history while omitting the social dynamic within and among themselves—and with it, interethnic and cultural differentiation—also in tension with the civilizing power of the explorers, ethnologists, colonizers, and collectors who research them. For a contemporary reflection on these aspects in general, see Clifford 1997 y Phillips, Steiner 1990. For the North American case straddled between the 19th and 20th centuries, see Hinsley Jr. 1981; and different essays in Stocking 1985; for the German case, see Zimmerman 2001; and Stocking Jr. 1996.

[41] A key point was the monograph coordinated by Cora Bender which brought together anthropologists and art historians who reflected on the theme of the snake in Warburg not only regarding Kreuzlingen, but also concerning the cultural anthropological historical context that prevailed in the late nineteenth century (Bender, Hensel, Schüttpelz 2007).

[42] WIA III 12.7.1. "Americana Notes", 26. II. 1928, fol. [2r].

[43] See a description of the overland route linking Mexico and the United States, towards the end of the nineteenth century. El Ferrocarril Central Mexicano, the Mexican Central Railroad's various branches reaching the Atchison Topeka & Santa Fe railway in Seler 1889.

[44] Saxl [1930] [1957] 2023, 317.

---

## Bibliography

### Abbreviations

GS *Pueblo*

A. Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika. Vorträge und Fotografien*, hrsg. von U. Fleckner, Berlin 2018.

*Renacimiento*

A. Warburg, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, con la *Introducción* de K.W. Forster (1999), *Prólogo a la edición castellana* de F. Pereda, *Prólogo* de G. Bing (1965), edición de F. Pereda, tr. esp. de E. Sánchez, F. Pereda, Madrid 2005.

*Renewal*

A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, ed. by K.W. Forster, Eng. trans. by D. Britt and K.W. Forster, Los Angeles 1999.

RPA

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, trad. E. Cantimori, Firenze 1966.

WEB

A. Warburg, *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hrsg. und kommentiert von M. Treml, S. Weigel und P. Ladwig, Berlin 2010.

WIA GC

Warburg Institute Archive, General Correspondence.

### **Bibliographical References**

Belting [2001] 2007

H. Belting, *Antropología de la imagen [Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft]*, München] trad. G.M. Vélez Espinosa, Buenos Aires 2007.

Bender, Hensel, Schüttpelz 2007

C. Bender, T. Hensel, E. Schüttpelz (hrsg.), *Schlangenritual: der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Berlin 2007.

Boehm 2001

G. Boehm, *Homo pictor*, München/Leipzig 2001.

Bredenkamp 1991

H. Bredenkamp (hrsg.) *Aby Warburg: Akten des internationalen Symposions Hamburg*, Weinheim 1991.

Buchendorf 1993

B. Buschendorf, *Auf dem Weg nach England. Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg*, in *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute*, hrsg. von M. Diers, Hamburg 1993, 85-128.

Büchsel 2019

M. Büchsel, *Bildmacht und Deutungsmacht. Bildwissenschaft zwischen Mythologie und Aufklärung*, Paderborn/Leiden/Boston 2019.

Burucúa et al. 1992

J.E. Burucúa et al., *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires 1992).

Burucúa 2003

J.E. Burucúa, *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires 2003.

Burucúa et al. 2019

J.E. Burucúa et al., *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*, catálogo de la exposición (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 12 abril – 1 septiembre 2019), Buenos Aires 2019.

Cestelli Guidi, Mann 1998

B. Cestelli Guidi, N. Mann (eds.), *Photographs at the Frontier: Aby Warburg in America 1895-1896*, London 1998.

Cestelli Guidi [2006] 2007

B. Cestelli Guidi, *Immagini e parola: le diapositive della conferenza di Kreuzlingen*, in Ghelardi 2006, 99-104; Eng. version. *Aby Warburg and Franz Boas: Two Letters from the Warburg Archive: The correspondence between Franz Boas and Aby Warburg (1924-1925)*, "RES Anthropology and Aesthetics" 52 (2007), 221-230.

Chávez, Fleckner 2022

C. Chávez and U. Fleckner (eds.), *Lightning Symbol and Snake Dance: Aby Warburg and Pueblo Art*, Berlin 2022.

Cieri Via 1994

C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto: per una storia del pensiero iconologico*, Roma 1994.

Clifford 1997

J. Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge 1997.

Didi-Huberman 1990

G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.

Didi-Huberman 2002

G. Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art en temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.

Farago 2002

C.J. Farago, *Silent Moves: On Excluding the Ethnographic Subject from the Discourse of Art History*, in *Art History and Its Institutions*, edited by E. Mansfield, London 2002.

Forster 1996

K.W. Forster, *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents*, "October" 77 (1996), 5-24.

Freedberg 2004

D. Freedberg, *Pathos a Oraibi: Ciò che Warburg non vide*, in *Lo Sguardo di Giano, Aby Warburg fra tempo e memoria*, Torino 2004, 569-611.

Freedberg 2005

D. Freedberg, *Warburg's Mask: A Study in Idolatry*, in *Anthropologies of Art*, edited by M. Westerman, Williamstown (MA) 2005, 3-25.

Krieger 2006

P. Krieger, *El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro Schlangenritual. Ein Reisebericht*, "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas" XXVIII, 88 (2006), 239-250.

Ghelardi 2006

M. Ghelardi (a cura di), *Aby Warburg, Gli hopi. La sopravvivenza della umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'america del Nord*, Torino 2006.

Gombrich [1970] 1992

E.H. Gombrich, *Aby Warburg: Una biografía intelectual [Aby Warburg: An Intellectual Biography, Oxford 1970]*, trad. B. Moreno Carrillo, Madrid 1992.

Hensel 2011

T. Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde*, Berlin 2011, 7-18.

Hinsley Jr. 1981

C.M. Hinsley, Jr., *Savages and Scientists. The Smithsonian Institution and the Development of American Anthropology 1846-1910*, Washington DC 1981.

Hinterwaldner, Juwig, Klemm et al. 2008

I. Hinterwaldner, C. Juwig, T. Klemm et al. (hrsg.), *Topologien der Bilder*, München 2008.

Holly 1984

M.A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca (NY) 1984.

Imbert, Bassiri, Allan 2006

C. Imbert, N. Bassiri, M. Allan, *Aby Warburg, between Kant and Boas: From Aesthetics to the Anthropology of Images*, "Qui parle" 16, 1 (verano 2006), 1-45.

Marek, Rimmele, Preisinger 2006

K. Marek, M. Rimmele, R. Preisinger (hrsg.), *Bild und Körper im Mittelalter*, München 2006.

Mazzucco 2011

K. Mazzucco, *The Work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg Fragments*, "The Journal of Historiography" 5 (2011), 1-26.

McEwan 2007

D. McEwan, *Zur Entstehung des Vortrages u "ber das Schlangenritual: Motiv und Motivation/Heilung durch Erinnerung*, in Bender, Hensel, Schüttpelz 2007, 267-282.

Michaud 1998

P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, pref. G. Didi-Huberman, Paris 1998.

Mitchell 1994

W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.

Naber 1988

C. Naber, *Pompeji in Neu-Mexico. Aby Warburgs amerikanische Reise*, "Freibeuter" 38 (1988), 88-97.

Panofsky 1955

E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City (NY) 1955.

Phillips, Steiner 1990

R. Phillips, C. Steiner (eds.), *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley 1990.

Sachs-Hombach, Totzke 2011

K. Sachs-Hombach, R. Totzke (hrsg.), *Bilder – Sehen – Denken: Zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung*, Köln 2011.

Saxl [1930] [1957] 2023

F. Saxl, *Warburg's Visit to New Mexico*, in *Id.*, *Lectures*, London 1957, 325-330; ora in "La Rivista di Engramma" 201 (aprile 2023), 183-190.

Saxl [1944] 1993

F. Saxl, *Das Warburg Institute*, in *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute*, hrsg. von M. Diers, Hamburg 1993, 129-131; F. Saxl, *The History of Warburg's Library, 1886-1944*, "La Rivista di Engramma" 198 (gennaio 2023), 109-123.

Schulz, Wyss 2010

M. Schulz, B. Wyss (hrsg.), *Techniken des Bildes*, München 2010.

Schüttpelz 2005

E. Schüttpelz, *Epilogue: re(f)using art: Aby Warburg and the ethics of scholarship*, in *Id.*, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960)*, München 2005, 137-169.

Seler 1889

E. Seler, *Reisebriefe aus Mexico*, Berlin 1889.

Settis 1992

S. Settis, *Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike*, in *Künstlerischer Austausch: Artistic Exchange*, Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Berlin, 15-20 Juli 1992), vol. 1, hrsg. von T. Gaethgens, Berlin 1993, 139-215.

Severi 2004

C. Severi, *L'antropologia possibile di Aby Warburg*, in *Lo sguardo di giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di C. Cieri Via, P. Montani, Torino 2004, 477-522.

Stimilli 2005

D. Stimilli, *Aby Warburg in America Again: With an Edition of His Unpublished Correspondence with Edwin R. A. Seligman (1927-1928)*, "RES: Anthropology and Aesthetics" 48 (Fall 2005), 193-206.

von Stockhausen 1992

T. von Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation*, Hamburg 1992.

Stocking Jr. 1985

G.W. Stocking, Jr. (ed.), *History of Anthropology*, vol. 3, *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, Madison (WI) 1985.

Stocking Jr. 1996

G.W. Stocking Jr. (ed.), *History of Anthropology*, vol. 8, *Volksgeist as Method and Ethic. Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition*, Madison (WI) 1996.

Severi 2003

C. Severi, *Warburg anthropologue et le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire*, "L'Homme" 165,1 (2003), 77-128.

Warburg [1923] 1984

A. Warburg, *Il rituale del serpente [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, WIA III 93]*, tr. it. G. Carchia, "aut aut" 199- 200 (gennaio – aprile 1984), 17-39.

Warburg [1923] 1995

A. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, WIA III 93]*, edited by M.P. Steinberg, Ithaca (NY)/London 1995.

Warburg [1923] [1988] 2011

A. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, hrsg. von U. Raulff, Nachwort von C. Wedepohl, Berlin 2011.

Warburg [1923] 2003

A. Warburg, *Le rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo* [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, WIA III 93], intr. J.L. Koerner, tr. fr. S. Müller, Paris 2003.

Warburg [1923] 2004

A. Warburg, *El ritual de la serpiente [Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, WIA III 93]*, epílogo U. Raulff, trad. J. Eotrena Homaeche, México 2004.

Warnke, Hoffman 1980

M. Warnke, W. Hoffman, *Die Menschenrechte des Auges: Über Aby Warburg*, Frankfurt am Main 1980.

Weigel [1994] 1995

S. Weigel, *Aby Warburg "Schlangenritual: Korrespondenzen zwischen der Lektüre kultureller und geschriebene Texte"*, "Paragrana" 3 (1994), 9-27; Eng. vers., *Aby Warburg's 'Schlangenritual': Reading Culture and Reading Written Texts*, "New German Critique" 22 (1995), 135-153.

Wiesing 2005

L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main 2005.

Wolf 1999

G. Wolf, *El culto a las imágenes en la historia del arte. De Aby Warburg a una antropología histórica de la imagen*, en *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. (In) disciplinas. Estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, editado por L. Enríquez, México 1999, 247-260.

Wuttke 1992

D. Wuttke (hrsg.), *Aby M. Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden 1992.

---

## Abstract

This contribution presents the volume *Aby Warburg en/sobre América: Historia, sobrevivencias y repercusiones*, and publishes the editors' introduction to the volume. Issued by the Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, the book gathers the outcomes of the international symposium Warburg (en/sobre) América: translaciones y proyecciones (MUAC, September 2017), organized with the support of several academic institutions in Mexico and Europe. Structured in three sections—*Historia*, *Supervivencias* and *Repercusiones* – the collection highlights the decisive role of Aby Warburg's 1896 journey to the American Southwest in shaping his intellectual formation, and underscores the significance of American anthropology as a key to understanding his later theoretical work.

---

*keywords* | Aby Warburg; Serpent Ritual; Hopi; Jesse Walter Fewkes; Smithsonian Institute; Franz Boas; Heinrich Voth.

# The Exuberant Excess of His Subjective Propensities

## Translating Edgar Wind's *Art and Anarchy* (1963) into Portuguese

Ianick Takaes

---

We present here the Portuguese translation of Edgar Wind's seminal volume, *Art and Anarchy* (1963). Published by Edunicamp in March 2025, the edition has been overseen by Ianick Takaes and Patrícia Dalcanele Menesis, with translation, introduction, and critical apparatus provided by Ianick Takaes. In his introductory contribution, Takaes not only contextualises Wind's work but also reflects upon his own trajectory of research within the Warburgian tradition in the Ibero-American sphere, thereby tracing an intellectual itinerary in which the Windian—and, more broadly, Warburgian—legacy enters into dialogue with his personal scholarly experience.

---

### Summary of the Volume

Lista de ilustrações

Prefácio à edição brasileira

Introdução à edição brasileira

Prefácio do autor à primeira edição

Introdução à terceira edição

1. Arte e anarquia
2. Participação estética
3. Crítica da *connoisseurship*
4. O temor do conhecimento
5. A mecanização da arte
6. Arte e a vontade
7. Índice remissivo



EDGAR WIND

# ARTE E ANARQUIA

ORGANIZAÇÃO

IANICK TAKAES

PATRÍCIA DALCANALE MENESES

TRADUÇÃO, INTRODUÇÃO À EDIÇÃO BRASILEIRA E NOTAS

IANICK TAKAES

EDITORIA  
UNICAMP

I have written this piece because Maurizio Ghelardi asked me to.

Now, you might like the man—as many do; you might dislike the man—as some do; you might know of his name—cue all the things he did for Burckhardt, Warburg, and others; or you might simply not know him or of him at all—and that is your loss. When we first met in 2016 at a restaurant in my hometown of São Paulo, Brazil, I was terrified.

Back then, I was a greenhorn in art history, art theory, art historiography, and aesthetics. That is, I knew very little of what is entailed in these fancy disciplines that we came up with to square what people did, thought, rethought, and thought yet again about human-made stuff that is neither here nor there—neither magic formulas, nor mathematical equations. And when I first sat down with Ghelardi almost a decade ago to ask for his thoughts on Edgar Wind, he made me glean strange phenomena that none of my mentors had ever told me about.

“We’re not talking about small ‘culture’ here”, he growled from across the table in his raspy, operatic Italian, “but big ‘Culture’, the dream before the dream; we’re talking about the quality of the human being from the perspective of someone who saw the worst of it from exile; we’re talking about why Wind decided to abandon the philosophy of science of his youth to spend a lifetime dealing with Titian, Bellini, and Michelangelo”. That’s more or less what he told me then, and it took me a few years to begin to grasp what he was getting at. But after I defended my MA thesis, he told me something else: *se puoi crescere, cresci*. Meaning that if you have the chance to grow intellectually, then you must seize it, no holds barred, no excuses given. At the time, his saying so felt like a blessing. Throughout the years, it started feeling like a curse. Now it feels like what it is—like life itself.

And life is exactly what happened in the intervening years between that second conversation in October 2017 and the publication of the annotated Portuguese translation of Edgar Wind’s *Art and Anarchy, Arte e anarquia*, published by Edunicamp in March of 2025 (the book that I am supposed to be presenting here). For one, I got an idea of how Wind must have felt when observing from London the political downfall of his native Germany in the 1930s. I remember the rage, guilt, and hopelessness when in late 2018, having just arrived in New York to start my PhD at Columbia University, I saw from abroad my native Brazil fall prey to its worst instincts by electing Jair Messias Bolsonaro as the president.

By watching tragedies unfold from afar, many things that Wind touches upon in his book became much clearer. For one, he kept on insisting that artistic censors have their wits about them in at least one respect: they fear what they try to censor and that fear is proof enough that art has power. Hence, Brazilian moral guardians, mostly right-wing and evangelical, tried to curb songs denouncing racial injustice, plays queering religious figures, and nudity in paintings or performances. And in doing so, they also made it plain for all to see the repression that mortifies their bodies and corrupts their fantasies. But Wind also knew that great art emerges from a risky wager between public, patrons, and artists; the greater the social friction, the greater the results tend to be. And the reader might want to take a good look at the recent output of

Brazilian Indigenous artists—such as the late Jaider Esbell or his fellow artist, Denilson Baniwa—and decide for yourself if they, the survivors of centuries of colonial violence, rose up to the occasion. They might even have done so iconographically. In *Resistência* (2017–2019), Sallisa Rosa photographed the machetes of relatives and friends, tools used in agricultural labor but also in the fight for land rights and ethnic pluralism. The work resonates with several moments in Brazilian history, but especially with the defiance of Tuíre Kayapó, an Indigenous environmental activist. In 1989, she brandished such a blade in the face of a government official in protest against the construction of the Belo Monte dam, which would displace local communities and cause much ecological devastation. The photo of this moment punctures its viewer with fear, rage, and indignation.

By processing similar emotions as I gave the final touches on my translation of *Art and Anarchy*, I became more and more attuned to that which scholars dread and intellectuals foster. There is a lot of anger in the book. It is velvet gloved, but it is there. See, for example, the denunciation of those who want to hack life for the sake of efficiency, the “knights of the razor” who, by cutting so much, will end up cutting our own feet. There is great sadness as well, as in the desire to appreciate Wagner and Rilke, but finding it impossible, not with a conscience weighed by six million Jews killed by those who idolized the composer and the poet. One also finds in the book a pinch of humor, but I have written about it elsewhere. And, surprisingly, there is a modicum of optimism in it—the hope against hope that art will be powerful again, that it will once more inspire fear and awe in the hearts of the crowds and, in doing so, carve them bit by bit into semi-decent human beings. Now, I am not sure whether translators, if they wish to be good at what they do, ought to go through an emotional rollercoaster similar to that of the writer. But while searching the thesaurus for the right words or googling this or that scholar or artist for a footnote, I did translate the thing by transubstantiating my anger, sadness, mirth, and hopefulness into sentences, paragraphs, pages, and chapters.

\* \* \*

Speaking of emotions—I know I have disappointed Ghelardi in so many ways over the years. For one thing, I did not accept the offer of the PhD programs that he thought would be best for me. Even worse, I did not build on my growing expertise to continue exploring what some dead white guys, mostly German, said and wrote about what some even deader white guys, mostly Italian, did and thought when modernity was still in its cradle. And while I do not expect him to ever stop reminding me that I should have done this or that, I am sure he understands that a good disciple must betray his mentor at some point. In any case, my betrayal stems from one of his pieces of advice.

Before I left Pisa for Oxford in October 2016, where I was to spend two months going through Wind’s archive, Ghelardi sat down with me in a café in Via Corsica and launched into one of his counseling rants: “More important than looking at this or that piece of paper in the archive is that you go about, senses wide open, trying to understand why Wind said what he said to a British audience sixty-odd years ago”. After one of his dramatic pauses, chin up high and eyes

almost shut in search of a memory or a feeling, he went on. "What is important is that you absorb the smell of the place". The man had a point. After hours spent reading on a rainy day, I sometimes smell on myself that bookish, tea-with-cookies Oxonian must.

Anyhow, this whole scent thing got me thinking about Wind's career. Considering the many places where he lived, his must have been a prismatic redolence. Much more than most of his colleagues, his intellectual iter can only be understood by taking into account the constant travelling imposed on him by the circumstances of his life. He never went into that one big trip that would drastically alter his take on things, like Warburg did; never held the kind of cushioned jobs that Panofsky was able to procure for himself; and never worked for ages as the pedestaled director of a research institute, as was Gombrich's ambition. In fact, the only time that Wind stayed put for more than a decade was in the last leg of his life, when he settled as the first Chair of Art History at Oxford from 1955 to 1967, having died from leukemia four years later, in 1971.

Before this final period, he was always here and there. Now in his native Berlin, then in Munich, Marburg, Freiburg, and Vienna before packing to Hamburg to complete his dissertation. Hit by the German economic crisis of the early 1920s, off he goes to teach philosophy in North Carolina, which he eventually leaves for Prohibition-era New York, where he could be found driving decoy cars for bootleggers to make ends meet. In 1927, he's back in Hamburg, but for a short spell only, for in 1933 he relocates to London with the KBW (a story that has been told and re-told so many times that I am surprised no one has not done a movie about it yet). In 1939, what should be a short teaching sojourn of a few months in the United States turns into more than a decade when war explodes in Europe. Thus, marooned on the other side of the Atlantic, Wind crisscrosses the country as a kind of Warburgian apostle—as he put it in a letter to Fritz Saxl in 1943, he is "propagating the faith" in his lone cowboy attempt to gather US-American support, political and economic, in case the KBW has to move again. He stays in the country for years, first with a tenuous position at the University of Chicago, then in a golden-caged professorship at the Smith College, from which he flees in 1955 to go back to the UK. This peripatetic, diasporic existence took a heavy toll. One can glean at this burden by going through his archive at the Weston Library. There you can find, for example, a letter from 1995 by Wind's widow, Margaret. Reminiscing her late husband, she states that in all this to and fro, time was always running out on him. Eventually, it went out of sight completely before he could finish his big books on Michelangelo, Raphael, and Leonardo. "The complexities of his life", she wrote, "are not understood".

Then again, Margaret was constantly concerned about the intellectual standing of her beloved ghost. She would sometimes lash out, having once scribbled that Panofsky and Haskell were "third-rate people" who were "JEALOUS" of her husband (her capitals). And sometimes she would ask Wind's former colleagues to evaluate his work, which his detractors attacked as "largely fantasy", as did Charles Hope. The best of these reassurances came from the Italian scholar Lorenzo Minio-Paluello. On March 15, 1997, he wrote to Margaret that while her hu-

sband's interpretation could be bold, it was "the audacity of one who can embrace with his own experience of life something of the experience of life of poets and painters and sculptors and philosophers". And here is where Wind's vagabond aura might have worked in his favor. After all, in the opening lines of *Art and Anarchy*, listeners (and later, readers) were told that "a certain amount of turmoil and confusion is likely to call forth creative energies". And as he starts probing into the will-to-art of guys like Michelangelo, Spenser, Mozart, and Vollard, one might wonder if his unique insight into their "uneasy lives" does not derive from his own quite unquiet existence—from the hassle of packing his Hanseatic life to escape the Nazis across the English Channel, then packing once more to cross the Atlantic aboard the ill-fated SS Normandie, and then packing and repacking God knows how many times as he crisscrossed the United States while London burned (and, with it, much of his own papers).

I like to think so. And I also like to think that that was partially the point of Ghelardi's lesson. That being said, no matter how constant and extensive Wind's travels were, they remained confined to that part of the world that we like to call the West. Yes, his aura gave off North Atlantic urbanity because he had seen and lived in much of Central and Western Europe, the Mediterranean basin, and North America. But that was it. Hence, despite being born Argentinian in the eyes of the German authorities due to his father's citizenship, he never set foot in South America (his older sister, Felicie, might have ended her days on the continent, but that's another story). Which means that, having been to Rome several times and written extensively on the paintings in the Vatican, Wind never visited Potosí in Bolivia, for example. Thus, he was never confronted by the fact that many of the beauties that he admired in the Eternal City had been paid for by the blood silver from Cerro Rico. Or, as the Potosiños still say to this day, *un puente de plata a Madrid, un puente de huesos a Potosí* ("a bridge of silver to Madrid, a bridge of bones back to Potosí"). And as much of a keen observer of twentieth-century malaises as he was—see his upbraiding of the nascent neoliberal, technocratic individual in *Art and the Will*, the last chapter of *Art and Anarchy*—his are faulty analyses because they do not take into account the exploitative engine that funded Renaissance splendor and powered modern alienation. The scholar who so brilliantly identified pagan phantoms in early modern Italian art was somehow blind to the colonial specter haunting Europe's museum walls.

A part of me would like to have read a Wind who had once felt a dry breeze blow by in the Uyuni salt desert, heard those heavy raindrops falling onto the canopies of the Atlantic Forest, or seen the luscious green that covers chilly Ushuaia. This is all wishful thinking, of course, a bit of self-projective fault-finding in hero worship. But in this counterfactual I see the gist of what Ghelardi has taught me, this Exu of an Italian historian who always speaks about the importance of traversing landscapes and talking to their people. In doing so, he instilled in me a scholarly ideal that we can sum up as "some good books and a pair of shoes". The former marked, highlighted, and worn out, every bit of wisdom flowing like ink from their pages into myriad mental maps; the latter bruised from many a land, dirtied by city and country, shaped and shaper in covering terrains known and remote.

It was in this style of academic vagabondage that I found myself covering 400 kilometers by bus, van, and feet in southern Peru in the summer of 2024. I had traveled from Puno, in the northwestern shores of Lake Titicaca, all the way to Cabanaconde, a hard-to-reach district near the breathtaking Colca Canyon in the region of Arequipa. The goal of my trip was to visit the church of San Pedro de Alcántara, which supposedly housed a painting that I wanted to see and document, a colonial-era Last Judgment painted after a 1606 print by the French engraver Philippe Thomassin. The only known photograph of this Peruvian canvas is a blurry, black-and-white reproduction published by Francisco Stastny in 1994, hence I was very much hoping to see it in person. Unfortunately, it had been stolen about twenty years ago, around 2004, or so the parish staff told me when I came knocking.

As I despaired about not being able to see the thing, I started speaking to this woman, Carmen. She also had been trying to contact the local priest, but in her case to check on some birth certificates. Although she now lived in the outskirts of Lima, she had been born in this remote town in the 1970s and remembered well the large *Juicio Final* that used to grace the church's east transept. "When I was a child, I knew how to speak *castellano* because my mom had taught me", she told me in Spanish with a hint of pride, "but many, many people back then spoke only Quechua, so the priest would teach them about the dogmas by pointing at that image...". I interjected, asking for confirmation that she was indeed referring to a painting of the Last Judgment—that is, to the painting that I was looking for. "Yes! Yes, yes", she nodded in excited impatience and hurried on, "So, he'd point to that image so that folks would understand that if you do this and that, you'll go suffer in Hell, and that if you don't do this and that, you'll get enjoy Heaven". Carmen then reminisced about her childhood initiation into Catholicism. She stressed that, having always had a knack for languages, her memory retained a hymn to the Virgin Mary in Quechua, Spanish, Latin, and Italian. And she sang them to me. She did it timidly at first, but beautifully at the end.

On the next day, I took a bus ride back to Chivay through the AR-109, a road well-known to the many tourists hoping to spot a canyon-gliding condor. Looking through the window as I watched the majestic vistas pass us by, I went back in my mind to a time of dirt pathways, when Franciscan missionaries had to cross hundreds of kilometers on foot while mules trotted along carrying their proselytizing paraphernalia. And as I did so, I started reflecting on what Carmen had told me while my historical imagination attempted to connect the dots. For the otherness of the Andeans vis-à-vis the Europeans once manifested itself through lakes and rivers, across prairies and mountains, and even from the telluric worlds of caves and volcanoes all the way up to the sky-bound realms of clouds and stars. And in the *huacas* that dotted and mythologized this land—the revered objects, monuments, mummies, and geological features once essential to the interconnection between worlds profane and sacred—the Spanish saw but embodiments of demonic forces to be tamed, feared, and extirpated. Their own idols, so they argued, were of a different nature, mere metaphysical relays wired to the numinous th-

rough rituals and prayer. The issue at heart, therefore, was one of imagination and power, of what normative notions and practices should mediate the sensible and suprasensible apprehension of one's surroundings—a decision that would have enormous environmental costs.

A few months later, now far away in residency at the Huntington Library in Pasadena, California, I finished editing the Portuguese edition of *Art and Anarchy*. As I did so, I had to wrestle with an angel: Why the hell were we publishing this book to a Lusophone readership in this day and age? The ready-made answers in my mind were several—and all a bit self-serving: “I’ve worked so much on this”; “it would look good on my CV”; “people have been telling me to be done with it for ages”; and so on. The solution to the conundrum, it seems, was in Wind himself. He would sometimes characterize his book as *vieux jeu*, feigning surprise that people were so taken aback by his criticisms, since these, in his mind, went back to past bigwigs like Baudelaire, Burckhardt, Goethe, and Plato.

Thus, Wind kept on hammering home a few points that resonated back then, when he broadcast *Art and Anarchy* as the BBC Reith Lectures of 1960, and which I thought could resonate now, sixty-five years later and across the Atlantic. First, outbreaks of artistic excellence usually happen in tandem with the political disintegration of nations, and contemporary Brazil seemed to me prey to this odd historical recurrence. Second, William James’s “knights of the razor”, whom the philosopher had judged merely a sect in his lifetime, had become in Wind’s age the majority, and their direct descendants—Silicon Valley tech-bros and a host of corporate entrepreneurs, big and minor—now rule over most aspects of our lives with their apps and metrics-is-all mentality. Third, art is dangerous, and if it doesn’t seem so now, it might be so again in the future and it was certainly so in the past, as revealed by even a cursory understanding of the artistic tradition of the colonial Americas. These three big ideas, which are some of the book’s core arguments, seemed to justify its publication in Portuguese in 2025.

And it was also because of them, especially the third, that I decided to abandon Wind and twentieth-century art historiography to study the early modern circulation of afterlife imagery between Europe and the Iberian Americas. For when I was conceiving my PhD prospectus back in 2021, the most dangerous idea-image that I could think of, the one that has apparently caused the most hurt and destruction, was that of Heaven. In thinking that, I was in good company. In the conclusion to his seminal *Birth of Purgatory*, Jacques Le Goff admits that, having spent so much time studying the middle realm, the “real energizing and organizing force” of the whole afterlife system was the Celestial Paradise and the hopes of salvation herein inscribed. And had these hopes remained confined to Dante’s *Commedia*, Bosch’s *Ascent of the Blessed*, church rituals, screeching priests, and the occasional gore fest whenever a given group did not agree with another’s ideas about what exactly lies up there and how to achieve it, then Heaven would have remained fine—more or less.

But following the Columbian Exchange and, later on, the rise of the Baconian creed, things took a much darker turn. The colonial process and the series of large-scale tragedies that ensued—the eco-, geno-, and epistemicide in non-European lands—meant the unprecedented,

pell-mell suppression of panpsychic and panentheistic perspectives in favor of a monotheistic worldview that sees in nonhuman entities, which we conventionally call “nature”, a stock of resources for a transcendental leap into a great unknown, of whose existence we are only aware through much metaphysical and mystical guesswork. These changes in collective mentalities were enacted through massive campaigns of destruction and criminalization of non-European knowledge systems and the equally massive transfer of cultural data, including painted and printed images. By looking at eschatological artworks, for example, Andeans were taught to map their social behavior, obedience or rebellion, onto two classes of bodily sensation, pleasure and pain. Subsequently, they were told to project these feelings into the two otherworldly realms that befit them—or, in Carmen’s simpler, pithier formulation: “do this, you go suffer in Hell; don’t do this, you get to enjoy Heaven”. Thus taught the bread-and-butter of the Christian doctrine, hundreds of thousands, more likely millions, were sent to die mining mercury in Huancavelica and silver in Potosí, at an environmental, humanitarian, and socio-economical cost that is still felt to this day.

It seems that we are now facing the endgame of this whole let’s-believe-in-Heaven adventure. In a recent interview to the “New York Times”, the multi-billionaire, right-wing activist Peter Thiel not only suggested that Greta Thunberg might be the Antichrist, but also implied that the whole point of the so-called Judeo-Christian tradition is “about transcending nature”. He beats around the bush on how he views salvation working out, but nonetheless sees in techno-economic breakthroughs the providential hand of God. Conversely, environmental concerns about the global ecosystem are for him implicitly demoniac. But at least Thiel is not hypocritical about where he stands in the Heaven versus Earth divide—that is, screw Earth and the many if a few can have Heaven.

The same cannot be said of Jeff Bezos. While his Amazon exploits and pollutes the planet on an unprecedented scale, the retail mogul established his Earth Fund that pretends to be the largest philanthropic commitment ever in the fight against climate change. The back-up plan, though, is quite something else. In February 2021, Bezos announced his resignation as Amazon’s CEO to pursue the development of space colonies. The imagery he deploys to describe his otherworldly communities is properly paradisiac: he envisions lush recreational colonies at zero-G, “so [people] can go flying with [their] own wings”, under an ideally-kept climate, like “Maui on its best day all year long”. Not wholly surprisingly, what is indirectly funding these escapist fantasies are Bezos’s tax-avoidance strategies. Thus, while he pictures a future for humanity in the great beyond, he is also vampirizing humankind out of the resources needed to sustain life here on Earth.

In the meantime, in the real Amazon, religious cults like the AEMINPU are taking down a significant portion of the Peruvian side of the rainforest in the hopes of establishing a New Jerusalem. Based on their neo-Joachimite beliefs, they expect to take shelter there from the soon-to-be apocalyptic storms as they wait for Kingdom Come. The activities of such groups should cause us much panic. Matt Finer, director of the Monitoring the Andean Amazon



Project (MAAP), recently warned that rampant deforestation of the region through heavy machinery, pesticides, and slash-and-burn farming could soon push this biome past the point of no return. Although there is no broad agreement on the global impact of the fast-approaching dieback of the Amazon, renowned meteorologist Carlos Nobre was categorical in a 2019 interview to the “Guardian”: “It is the end of the world”.

\* \* \*

In Engramma 165, the edition that set the standard for the international reception of the Warburgian tradition, Cássio Fernandes begins his excellent account of the reception of the Warburgian tradition among Latin American scholars by recalling the sojourn of Sérgio Buarque de Hollanda in Berlin from 1929 to 1931. Fernandes notices that, despite Buarque de Hollanda never having directly cited Warburg, he was nonetheless very much aware of the school of thought associated with the name. In fact, as Fernandes duly comments on, his monumental *Visão do Paraíso* reads and feels like a Warburgian work. In it, the Brazilian sociologist traces the uses of the Edenic myth in the European creation of the Americas by probing into the Puritan exceptionalism of the English, the gold-filled fantasies of the Spanish, and the exploitative pragmatism of the Portuguese. The author intimates that, by exploring the transatlantic transfer of paradisiacal topoi through close readings of the primary sources, his project is that of unearthing the foundations of the New World *forma mentis*. His archeological animus, however, is not one of rehabilitation, but exorcism. In his beautiful and hard-to-translate Portuguese, Buarque de Hollanda writes: “I would say, effectively, that one of the missions of the historian, as long as he is interested in the things of his time—but otherwise, can he still be called a historian?—consists of trying to expel the demons of History from the present”.

Wind might have avoided the image of the historian as an exorcist, but he would have certainly agreed that scholars cannot ignore their historical moment. In fact, they are methodologically obliged to do so. In “Some Points of Contact Between History and Natural Science”, he insists that historians are not detached observers but participants in the whole they study, obliged to physically tune in to the past’s reverberations in the present—signals they inevitably warp for the future. “One must be historically affected; caught by the mass of past experience that intrudes into the present in the shape of ‘tradition’”, he writes, “demanding, compelling, often only narrating, reporting, pointing to other past experience which has not as yet been unfolded”. Wind published these words in 1934, five years before Germany invaded Poland and unleashed the horrors of the Second World War. Buarque de Hollanda’s book came out in 1959, half a decade prior to the military coup that subjected Brazil to twenty-one years of a brutal dictatorship. Both scholars crafted their theories of history under looming cataclysms: one amid Europe’s collapse into fascism, the other on the brink of the US-backed authoritarian turn in Latin America. Such was their age.

Ours is a bit more tragic. Massive deforestation and the depletion of water resources, the collapse of terrestrial and aquatic biodiversity, ticking CO<sub>2</sub> and methane bombs, the rise of messianic authoritarianism and end times fascism—these and so many other issues com-

pound our here and now. Their origin seems to predate us by some five hundred years and their aftermath will determine the centuries to come. Hence, my betrayal of certain expectations, if there ever was such a thing, came out of translating not only Wind's words from English into Portuguese, but also his past concerns and methods into our own.

As I said at the beginning, I wrote this piece because I was asked to. Ghelardi thought my experience as a Latin American scholar hopscotching between languages, disciplines, and continents was bizarre enough to justify all this self-indulgence in an edition on Warburg *ultramar*. And I will leave it to you, readers, to judge that for yourselves.

Now, Maurizio, if you have read thus far, please forgive me for laying bare so much. As I learned from you, Wind, and Terence, *homo sum*—thus not alien to the pettiness, nor to the greatness, and certainly not to “the exuberant excess of [our] subjective propensities”.

And you are the one who first made me read William James so many years ago.

---

## Abstract

This contribution presents *Arte e anarquia*, the Portuguese edition of Edgar Wind's 1963 volume *Art and Anarchy*. Published by Edunicamp in 2025, the edition is edited by Ianick Takaes and Patrícia Dalcanale Menesis, with translation, introduction, and critical apparatus by Takaes. In his introductory essay, Takaes retraces the history of the book's composition while interweaving it with his own scholarly trajectory.

---

*keywords* | Edgar Wind; Maurizio Ghelardi; Aby Warburg; Art and Anarchy; Brasil.



la rivista di **engramma**

settembre **2025**

**227 • Warburgian Studies in the Ibero-American Context**

### **Editorial**

Ada Naval, Ianick Takaes, Giulia Zanon

### **Overviews**

**An exploration of Warburgian studies across the Ibero-American world**

edited by Ada Naval, Ianick Takaes, Giulia Zanon

**Estudos warburguanos no Brasil (2023-2025)**

Ianick Takaes

**Estudios warburguanos en América hispánica (2019-2025)**

Bernardo Prieto

**Estudios warburguanos en España (2019-2025)**

Ada Naval

**Warburgian studies in Portugal (2000-2025)**

Fabio Tononi

**Las ciencias de Atenea y las artes de Hermes**

entrevista a José Emilio Burucúa, a cargo de Ada Naval,  
Bernardo Prieto

### **Essays**

**Warburg in America**

David Freedberg

**“Bilderrwanderung”**

Linda Báez Rubí

**Towards a Philosophical Anthropology**

Serzenando Alves Vieira Neto

**Participation and Creation of Distance**

Cássio Fernandes

**Astrology Between Science and Superstition  
in Art History**

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros

### **Presentations**

**Una presentación de Aby Warburg en/sobre  
América: Historia, sobrevivencias y repercusiones  
(México 2024)**

Linda Báez Rubí, Emilie Carreón Blain,

Tania Vanessa A. Portugal

**The Exuberant Excess of His Subjective Propensities**  
Ianick Takaes