

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 ghirdini,
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

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 warburgiano 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 warburgianos?

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 warburguiano 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 entrecruzan, sobre la relación voz/palabra/imagen...) y que invita a su desarrollo.

¿Ha influido el pensamiento warburgiano 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 warburgianos?

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 warburgiano 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 physycis 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.

Patricia 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 *Mnémosyne 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 warburguiano 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 warburguiano 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 warburguanos?

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 Rapp, porque había leído un texto suyo en la revista de cine "Trafic nº 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 warburgiano 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 warburgianos?

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 Pasión 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 emblemici 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 Stromeyer, 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 warburguanos e da iconografia política, iniciei um extenso mergulho teórico nessa complexa questão. A centralidade do estudo warburguiano 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 warburguiano 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.



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