

Entre el *nachleben* y el paradigma indiciario: Carlo Ginzburg y el método warburgiano en la historia del arte*

*Federico Ardila Garcés***

Resumen

El presente artículo analiza los aportes historiográficos de Carlo Ginzburg en la disciplina de la historia del arte y sus relaciones teórico-metodológicas con la obra del historiador alemán Aby Warburg. A partir del análisis de los trabajos en los que Ginzburg se ocupa del estudio de obras de arte del Renacimiento florentino, este trabajo propone un recorrido por los conceptos warburgianos relativos a la concepción del tiempo histórico, del síntoma y de la importancia de la huella y el indicio como herramientas analíticas para el estudio de la cultura visual. Partiendo de dicha reflexión teórica, el artículo presenta conclusiones sobre las relaciones entre la disciplina histórica, en particular la microhistoria, y la historia del arte.

Palabras clave: historiografía, metodología, Historia del Arte, Carlo Ginzburg, Aby Warburg.

Between the *nachleben* and the evidential paradigm: Carlo Ginzburg and the warburgian method in the history of art

* Artículo recibido el 11 de agosto de 2015 y aprobado el 16 de septiembre de 2015. Artículo de revisión.

** Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Palermo. Magister en Historia del arte latinoamericano por el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES/UNSAM). Estudiante del doctorado en Historia, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Medellín-Colombia. Correo electrónico: fardilag@unal.edu.co.

Abstract

This paper analyzes the historiographical contributions of Carlo Ginzburg in the discipline of art history and his theoretical and methodological relations with the work of the German historian Aby Warburg. From the analysis of the works in which Ginzburg studies the art of the Florentine Renaissance, this paper presents a review of the warburgian concepts related to the conception of historical time, the symptoms and the importance of the trace as analytical tools for the study of visual culture. Based on this theoretical analysis, the paper presents conclusions on the relationship between the historical discipline, particularly microhistory, and art history.

Keywords: historiography, methodology, Art History, Carlo Ginzburg, Aby Warburg.

Introducción

En 1966, mientras trabajaba en el Warburg Institute de Londres, el italiano Carlo Ginzburg escribió "De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método"¹. En dicho artículo este autor se propuso desarrollar los aportes metodológicos que Aby Warburg y sus continuadores en ese instituto, proporcionaron a la disciplina de la historia del arte. El objetivo del antedicho ensayo historiográfico fue, según el historiador italiano, revisar la viabilidad de la utilización de documentos figurativos —es decir de pinturas, dibujos o grabados— como fuentes documentales para la investigación histórica.

Esa temprana aproximación de Ginzburg a problemas metodológicos de la historia del arte fue continuada a lo largo de su carrera intelectual en investigaciones específicas sobre la cultura visual del Renacimiento italiano. A pesar de que él mismo no se consideró un estudioso de la historia del arte, en las siguientes páginas intentaremos recorrer el itinerario llevado a cabo por este autor en algunos de sus acercamientos a esa disciplina.²

1. Carlo Ginzburg, "De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Carlo Ginzburg (Barcelona: Gedisa, 1989), 38-93. Además de la obra de Warburg, Ginzburg considera en ese texto la obra de Edgar Wind, Fritz Saxl, Erwin Panofsky y Ernst H. Gombrich, entre otros historiadores del arte.

2. Carlo Ginzburg, *Pesquisa sobre Piero* (Barcelona: Muchnik Editores, 1984), XIII. Sobre las contribuciones de Ginzburg a la historia del arte, ver Fernanda Pitta, "Limites, impasses e passagens: a história da arte em Carlo Ginzburg", *ArtCultura* Vol: 9 n.º 15 (2007): 127-143.

Trataremos en particular cuatro de sus trabajos: dos de carácter teórico-metodológico, y dos que abordan problemas específicos de historia del arte.³ Nuestro objetivo será plantear determinados puntos de contacto entre estos textos y la propuesta metodológica desplegada por Aby Warburg, pues pensamos que la obra de ese autor y la temprana experiencia de Ginzburg en el Warburg Institute, fueron fundamentales en la construcción del aparato analítico del historiador italiano. Como intentaremos demostrar más adelante, la obra del maestro alemán, ha sido objeto durante las últimas décadas, de renovadas lecturas que permiten plantear nuevas relaciones entre sus propuestas teórico-metodológicas y las investigaciones que Ginzburg ha llevado a cabo tanto en el campo de historia de las imágenes como en el de la historia en general.

1. Aby Warburg y Carlo Ginzburg

Aby Warburg, nacido en Hamburgo en 1866, fue un estudioso de la historia del arte que se preocupó desde el comienzo de su formación por plantear las relaciones de la Antigüedad clásica con la cultura visual del Renacimiento florentino. La importancia de sus estudios, como ha explicado Gertrud Bing, se debió al desarrollo de un método de investigación que buscaba responder a preguntas particulares sobre el vínculo de la obra de arte con su contexto social y su función práctica, bajo una perspectiva multidisciplinar, que incluía aspectos psicológicos, antropológicos, mágico-religiosos o económicos.⁴ Su legado, como expone el mismo Ginzburg en "De A. Warburg a E. H. Gombrich", ha sido continuado por un gran número de historiadores e historiadores del arte, desde Fritz Saxl hasta Ernest Gombrich. Ese ensayo es el único trabajo en el que Ginzburg trata de manera amplia la obra de Aby Warburg y su legado intelectual e institucional, siendo relativamente escasas las alusiones al historiador alemán en sus escritos posteriores.⁵

3. Carlo Ginzburg, "De A. Warburg a E. H. Gombrich", en *Mitos, emblemas*, Ginzburg, 38-93 [escrito en 1966]; Carlo Ginzburg, "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en *Mitos, emblemas*, Ginzburg, 138-175 [escrito en 1979]; Carlo Ginzburg, "Tiziano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI", en *Mitos, emblemas*, Ginzburg, 117-137 [escrito en 1978]; y Carlo Ginzburg, *Pesquisa sobre Piero* [publicado por primera vez en 1981].

4. Gertrud Bing, "Prólogo", en *El renacimiento del paganismo. Aportes a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Aby Warburg (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 61-67; Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual* (Madrid: Alianza Editorial, 1992).

5. Además de los textos que tratamos en el presente artículo podemos mencionar Carlo Ginzburg, "Mémoire et distance. Autour d'une coupe d'argent doré (Anvers, ca. 1530)", *Diogenes* n.º 201 (2003): 108-

Como expuso Ginzburg, el objetivo primordial de las investigaciones de Warburg fue el de reconstruir el vínculo entre las representaciones figurativas y las experiencias, los gustos y la mentalidad de una sociedad determinada.⁶ Ese propósito se construyó, según Ginzburg, a partir de un doble vía, a su vez interrelacionada: por un lado, Warburg consideraba las imágenes a la luz de documentos históricos que permitieran dilucidar cuestiones específicas sobre su significado y su interpretación, por ejemplo, alusiones a textos literarios que explicaran la elección de determinados temas o sus tratamientos formales y la aparición de comitentes en las obras o de programas iconográficos. Por otro lado, en sus investigaciones, Warburg hacía uso de las imágenes figurativas como un documento *sui generis* para la postulación de problemas más amplios de la historia de la cultura renacentista, como la posible existencia de un "*pathos* dionisiaco" en el Renacimiento florentino, lo cual contradecía la concepción "apolínea" y sin contradicciones, sostenida por la historiografía tradicional. Sin embargo, como advierte Ginzburg, este doble camino metodológico de estudio de las imágenes ha supuesto un peligro para la historia del arte: el método de análisis iconográfico de las obras de arte —es decir, aquel que se ocupa de la búsqueda del significado temático de las imágenes y su interpretación a partir de relaciones con textos— a pesar de presentar una mediación objetiva entre éstas y determinado ambiente social o cultural, corre el riesgo de caer en una circularidad donde se interpreta el material figurativo valiéndose de contextos históricos generales ya explicados por otros medios.⁷ Pero el italiano, además de constatar este riesgo del método iconográfico, reconoció en la obra de Aby Warburg un interés por resquebrajar ese círculo explicativo mediante la ampliación de las fronteras metodológicas de la historia del arte tanto de forma espacial como material. Según las palabras de Warburg:

125; y Carlo Ginzburg "Oltre l'esotismo: Picasso e Warburg", en *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Ginzburg (Milán: Feltrinelli, 2000), 127-148.

6. Carlo Ginzburg, "De A. Warburg a E. H. Gombrich", en *Mitos, emblemas*, Ginzburg, 41.

7. Sobre este peligro metodológico, Ginzburg no hace referencia a la obra del mismo Aby Warburg sino a la de otros autores como Erwin Panofsky quien ha sistematizado el método de la iconografía. Al respecto ver Erwin Panofsky, "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento", en *El significado en las artes visuales*, Panofsky (Madrid: Alianza Forma, 1979), 45-75; y Carlo Ginzburg, "De A. Warburg a E. H. Gombrich", en *Mitos, emblemas*, Ginzburg 53 y 54. Sobre otro análisis crítico del método iconográfico y una revisión historiográfica del mismo, ver Nicos Hadjinicolaou, "Grandeza y miseria de la iconografía", en *La producción artística frente a sus significados*, Hadjinicolaou (México: Siglo Veintiuno Editores, 1981), 103-124.

[...] solo es posible iluminar los grandes procesos evolutivos esforzándonos en aclarar detalladamente un *punto oscuro concreto*, y esto a su vez solo es posible con un análisis iconológico que, rompiendo el control policial que se ejerce sobre nuestras fronteras metodológicas, contemple la Antigüedad, el Medioevo y la Edad Moderna como épocas interrelacionadas, e interrogue tanto a las obras de arte autónomas como a las artes aplicadas.⁸

Para dicha empresa Warburg se valió de una heterogénea y variada documentación, que incluía fuentes, tanto textuales como figurativas, que en apariencia tenían poca importancia. Basta con revisar algunas de las investigaciones por él realizadas para comprobar cómo intentó llevar a cabo este propósito. En su trabajo de 1907 sobre el banquero florentino Francesco Sassetti, Warburg incluyó, por ejemplo, documentos tan diversos como escritos personales de la familia Sassetti, textos filosóficos, pinturas, emblemas, monedas, elementos decorativos de tumbas, consideraciones sobre historia económica de la época, entre otras fuentes.⁹ En la revisión pormenorizada de esos documentos, Warburg encontró en la mención de la "Fortuna" en las palabras póstumas de Sassetti un indicio —ese *punto oscuro concreto*— de lo que él consideraba que era la reaparición de una "fórmula arqueológica del patetismo" o *pathosformel*.¹⁰ Por medio de ésta fórmula se intentaba expresar, en una red variada de manifestaciones figurativas y textuales interrelacionadas, la lucha del individuo con el mundo en el estilo heroico de la Antigüedad pagana.¹¹ En el análisis del *universo ideológico* particular en el que emergía esa figura de la Fortuna se encontraba la clave de una confluencia de tiempos: por un lado, la manera cómo en el primer Renacimiento se percibía una creciente confianza del individuo en sí mismo, reveladora de

8. Aby Warburg, "Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara", en *El renacimiento del paganismo*, Warburg, 434. Cursivas añadidas por el autor.

9. Aby Warburg, "La última voluntad de Francesco Sassetti", en *El renacimiento del paganismo*, Warburg, 177-206.

10. Sobre la noción de *pathosformel*, ver Aby Warburg, "Durero y la Antigüedad italiana", en *El renacimiento del paganismo*, Warburg, 404 [original escrito en 1905]; Georges Didi-Huberman, "Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm", *Art History* Vol: 24 n.º 5 (2001): 622-645; Collen Becker, "Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm", *Journal of Art Historiography*, n.º 9 (2013): 9-19; José Emilio Burucúa, "Después del holocausto, ¿qué? Reflexiones sobre la pintura de Guillermo Roux, la noción de Pathosformel y una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoah", *ramona* n.º 24 (2001): 11; Felisa Santos, "Aby Warburg, nachleben de un pathos", conferencia, VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina, La Plata, 8 de octubre de 2008.

11. Aby Warburg, "La última voluntad", en *El renacimiento del paganismo*, Warburg, 191.

una sensibilidad más subjetiva y, por otro, la permanencia de una cultura medieval fundada en la lealtad, en el linaje, y en el "poder misterioso del destino", y de Dios.¹²

Francesco Sassetti fue una figura de gran importancia en las investigaciones de Aby Warburg, como lo demuestra el célebre ensayo de 1902 sobre el arte del retrato en la burguesía florentina.¹³ En este caso, el objeto de análisis de Warburg fueron los frescos realizados por Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità, que representan a Lorenzo de Medici y su círculo de familiares cercanos y amigos en una escena de la confirmación de la regla franciscana. Su intención, en ese texto fue ilustrar las relaciones entre los comitentes de las obras, es decir el mismo Sassetti, y los artistas que las realizaban. Partiendo de esclarecer la identidad de algunos de los personajes retratados y la forma cómo estos se representaban a sí mismos y, haciendo uso de una amplia y múltiple cantidad de fuentes, Warburg logró recrear de una manera magistral el mundo ideológico, social y familiar de la burguesía florentina.

2. "Dios está en los detalles": Piero, Tiziano y Ovidio

Volvamos entonces a Ginzburg, para ver de qué manera ha aplicado los procedimientos metodológicos de Warburg, a problemas específicos de la historia de las imágenes en dos de sus trabajos: *Pesquisa sobre Piero* y "Tiziano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI". En el primer texto, nuestro autor realiza una investigación de tres obras de Piero della Francesca: el *Bautismo de Cristo* (1450, actualmente en la National Gallery de Londres); el ciclo de Arezzo sobre la *Santa Cruz* (1452-1466, Basílica de San Francisco, Arezzo); y la *Flagelación de Cristo* (1444, actualmente en el Palacio Ducal de Urbino).

Su análisis parte de la exploración iconográfica de dichas piezas para determinar, no solamente el tema que ellas representan, sino atribuir una cronología a las mismas.¹⁴ Las pinturas de este artista, como el mismo Ginzburg demuestra en

12. Aby Warburg, "La última voluntad", en *El renacimiento del paganismo*, Warburg, 191 y 193.

13. Aby Warburg, "El arte del retrato y la burguesía florentina", en *El renacimiento del paganismo*, Warburg, 147-175.

14. Para una discusión más amplia sobre los problemas metodológicos de la datación de obras de arte, ver Carlo Ginzburg, "Datación absoluta y datación relativa: sobre el método de Longhi", en *Tentativas. El queso y los gusanos: un modelo de historia crítica para el análisis de culturas subalternas*, Ginzburg (Bogotá: Ediciones desde abajo, 2014), 123-135.

ese trabajo, han sido objeto de múltiples interpretaciones debido, en parte, a la poca información que se tiene sobre ellas y a lo enigmáticas que son en cuanto a su significado temático y su procedencia.¹⁵ El método que utiliza Ginzburg en su pesquisa incluye la consideración conjunta de aspectos estilísticos y datos específicos sobre los comitentes de las obras, que se retroalimentan para llegar a conclusiones a propósito de las cuestiones mencionadas.¹⁶

Sobre la *Flagelación de Cristo* por ejemplo, una de las tablas más enigmáticas del pintor umbro en lo que a contenido y composición se refiere, Ginzburg comenzaba a reseñar exhaustivamente las investigaciones previas, a partir de lo cual identificó la ausencia de consenso sobre la datación, el encargo y el contenido de la obra. Partiendo de ese estado del arte, el ejercicio se concentró en el análisis de detalles fisionómicos, arquitectónicos o estilísticos, que son comparados con obras más documentadas del mismo artista o de otros, así como con fuentes escritas o incluso con reliquias religiosas. Con respecto a los enigmáticos personajes representados en primer plano, Ginzburg concluía que se trataba de determinadas personalidades de la vida social contemporánea al artista, cercanos a su círculo de asiduos comitentes. La relación entre esa escena de la vida cotidiana contemporánea con la del plano posterior, que representa la flagelación de Cristo, sería tanto temporal como ontológica. Mediante recursos compositivos y un uso simbólico de la perspectiva, Piero habría representado en la misma obra una escena religiosa y su evocación oral por parte de los personajes ubicados en primer plano y quienes habitaban en una temporalidad contemporánea al artista.

La *Flagelación* tendría entonces un carácter alegórico, a través del cual se simbolizaban los flagelos sufridos por la iglesia cristiana, particularmente la griega, bajo el dominio turco y así la pintura tendría, por lo tanto, implicancias políticas.¹⁷ Partiendo del desciframiento iconográfico, Ginzburg se proponía reconstruir las condiciones políticas que hacían de esta obra una especie de propaganda de instigación a las

15. Acerca de las diversas investigaciones realizadas sobre estas obras de Piero della Francesca, ver David Carrier, "Piero della Francesca and His Interpreters: Is There Progress in Art History?", *History and Theory* Vol: 26 n.º 2 (1987): 150-165.

16. Sobre la recepción de este texto en el campo de la historia del arte, ver Paola Zambelli, "Menocchio to Piero Della Francesca: The Work of Carlo Ginzburg", *The Historical Journal* Vol: 28 n.º 4 (1985): 998; y Fernanda Pitta, "Limites, impasses e passagens", 138-143.

17. Carlo Ginzburg, *Pesquisa sobre Piero*, 91

cruzadas, para defender la institución eclesiástica griega, en peligro por las amenazas de una invasión turca en Morea en 1459. La tesis desarrollada por Ginzburg en ese trabajo, sobre el carácter de alegoría política de las pinturas de Piero, ya había sido propuesta por Warburg y sería, en este sentido, una profundización de la misma:

Este fresco [la *Batalla de Constantino*, en el ciclo de Arezzo] es una incitación, indescriptiblemente importante, para los cristianos de Europa a levantarse contra el terror turco: una llamada que no podría ser expresada más intensamente sino a través de una analogía (establecida en primer plano por los mismos refugiados) con la primera batalla decisiva entre fieles y cristianos.¹⁸

En un artículo previo a su obra sobre Piero y titulado "Tiziano, Ovidio y los códigos de la representación erótica en el siglo XVI", Ginzburg se había ya acercado a la tradición del erotismo figurativo en la cultura visual tardo renacentista.¹⁹ Su propuesta era esclarecer cómo fueron trabajadas por Tiziano determinadas fórmulas de representación erótica en algunas de sus obras y cuál fue la función que ellas cumplieron. Allí el historiador italiano se detuvo en el estudio particular de las representaciones de Dánae realizadas por Tiziano, con el objeto de precisar qué tan intencional fue, de qué manera funcionó su contenido erótico, y cuáles eran sus destinatarios. El método desarrollado por Ginzburg estuvo vinculado con la tradición iconográfica que busca fuentes textuales para obtener claridad sobre las elecciones del artista en la representación de las escenas de sus obras. En esa línea, su indagación lo llevó a proponer que fue a partir de vulgarizaciones de textos de Ovidio, y de las ilustraciones en grabado que los acompañaban, y no de sus originales en latín o griego, de dónde Tiziano alimentó iconográficamente sus obras con temas mitológicos. Por tal motivo, el autor concluía que en Tiziano encontraríamos, más que un pintor de corte humanista, uno ligado a las tradiciones contemporáneas de la cultura en lengua vulgar.²⁰

Llegados entonces a este lugar, Ginzburg pasó a investigar la cuestión de la circulación de imágenes eróticas en la cultura del Renacimiento durante el siglo XVI. Para este propósito, empezó por clasificar sus dos tipos de destinatarios: por un lado un destinatario público e indiferenciado, en donde las imágenes podían ser o inten-

18. Aby Warburg, Adenda a "La Batalla de Constantino de Piero della Francesca, según una acuarela de Johann Anton Ramboux", en *El renacimiento del paganismo*, Warburg, 281.

19. Carlo Ginzburg, "Tiziano, Ovidio y los códigos", en *Mitos, emblemas*, Ginzburg, 117-137.

20. Carlo Ginzburg, "Tiziano, Ovidio y los códigos", en *Mitos, emblemas*, Ginzburg, 122.

cional o semi intencionalmente eróticas. De las primeras, no se conoce mayor información y tenían un campo de circulación reducido. De las segundas, eran en general imágenes de carácter sagrado donde se representaban desnudos. Por otro lado, las imágenes eróticas podían tener destinatarios privados y diferenciados, pertenecientes a élites, que contaban con un corpus mayoritario de obras intencionalmente eróticas, en su mayoría de carácter mitológico. En este sentido, Ginzburg advirtió dos indicios que lo llevaron a sacar conclusiones sobre el carácter erótico de las imágenes que ilustraban los textos vulgarizados de Ovidio y de Horacio, los cuales habrían influenciado las pinturas de Tiziano. Los dos indicios fueron, de una parte, el aumento de los discursos de la élite eclesiástica que daban cuenta de su preocupación por atacar este tipo de representaciones, así como el incremento durante esos años de procesos de regulación sobre la vida sexual de los individuos, lo que estaría manifestando, según Ginzburg, un aumento en la circulación de esas imágenes y la percepción de estas como eróticas por parte de las instituciones de control moral. De otra parte, Ginzburg encontró en algunos volúmenes de las vulgarizaciones de los textos de Ovidio, tachaduras en las imágenes de desnudos que los ilustraban, lo que comprobaría, según el autor, que estas generaban un impacto visual entre sus lectores.²¹ Ambos indicios se presentaban como síntomas de procesos sociales más amplios referidos a la circulación y la recepción de determinados tipos de imágenes:

Gracias a la imprenta, un público de perfil aún indefinido para nosotros pero que, de todos modos, comprendía a algunas capas sociales inferiores (artesanos e, incluso, campesinos) entró en contacto no solamente con la página impresa, sino también con las imágenes que con frecuencia la acompañaban.²²

En este sentido, Ginzburg, al comprobar la relación entre las ilustraciones de los textos vulgarizados de Ovidio y las obras de Tiziano, propuso una nueva hipótesis sobre la circulación de las imágenes entre las clases subalternas y las dominantes. Según el autor dicha circulación tomaría una vía que va desde las reproducciones de estas imágenes en textos de lengua vulgar, a las cuales accedían las clases subalternas, hasta los destinatarios de obras de arte privadas, elaboradas por Tiziano, y que eran adquiridas por las élites. De esa manera, el trabajo de Ginzburg daba cuenta de los modos de conocimiento y de circulación de lo simbólico en las *capas sociales*

21. Carlo Ginzburg, "Tiziano, Ovidio y los códigos", en *Mitos, emblemas*, Ginzburg, 131.

22. Carlo Ginzburg, "Tiziano, Ovidio y los códigos", en *Mitos, emblemas*, Ginzburg, 131.

inferiores, y la influencia que estos tienen en el acervo iconográfico de las clases hegemónicas.

Se trataría entonces de una suerte de *circularidad cultural* que mostraba las formas de apropiación de los bienes simbólicos y de sus usos como armas de legitimación o de resistencia a determinados valores culturales. Ahora bien, podríamos plantear acá una relación de similitud con el programa que desarrolló el italiano en su conocida obra de 1976, *El queso y los gusanos*. Vemos que en ambos trabajos trataba de determinar las repercusiones de ciertas condiciones sociales —como la aparición de la imprenta, por ejemplo— en el incremento del acervo de imágenes y de palabras, o de discursos figurativos o textuales, y por lo tanto de conocimiento, en esas clases subalternas del campesinado o de artesanos.²³ Pensamos entonces que el ensayo sobre Tiziano es también un ejemplo de lo que Carlos Aguirre ha denominado a partir de su lectura de *El queso y los gusanos* como un “nuevo modelo de historia crítica para el examen de las culturas subalternas”²⁴. Ese modelo, común a esos dos trabajos pero también presente en gran parte de las investigaciones desarrolladas por Ginzburg, intenta dar cuenta de cómo las clases subalternas no reciben de manera pasiva y desfasada la cultura de las clases hegemónicas, sino que ellas mismas son constructoras de un acervo cultural complejo que posee una lógica específica la cual no deja de reafirmarse y de reconfigurarse.²⁵

3. Nuevas perspectivas sobre Aby Warburg: Georges Didi-Huberman y el *fantasma warburgiano*

Durante gran parte de los siglos XX y XXI, la obra y la vida de Aby Warburg ha sido objeto de un renovado interés por parte de historiadores del arte y de académicos

23. Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI* (Barcelona: Muchnik Editores, 1981).

24. Carlos Aguirre, “El Queso y los Gusanos: un modelo de Historia crítica para el análisis de las culturas subalternas”, *Revista Brasileira de História* Vol: 23 n.º 45 (2003): 77-101.

25. Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos*, 13-28. Un análisis sobre los supuestos metodológicos de ese trabajo y de otros microhistoriadores italianos puede encontrarse en Beatriz Bragoni, “Historiografía, microhistoria. Algunas consideraciones en torno a un tema recurrente”, *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana* n.º 15 (1998): 135-148. Para una crítica a la propuesta de *circularidad cultural* y a la metodología usada por Ginzburg en sus investigaciones, ver Paola Zambelli, “Menocchio to Piero Della Francesca”, 983-999.

de otras disciplinas en múltiples latitudes.²⁶ La relectura de su obra, corta pero densa, ha permitido revisar de manera constante las bases sobre las que se ha fundado epistemológicamente la disciplina de la historia del arte.²⁷ Por ejemplo, gracias al interés, directo o indirecto, asumido por parte de los llamados "historiadores sociales del arte" de la academia británica de la post-guerra, como Frederick Antal, Michael Baxandall o T.J. Clark, el intento de Warburg por fundar una disciplina que no se basara en las grandes obras maestras sino en complejos modelos de producción y de circulación de las imágenes, fue adquiriendo fuerza paulatina.²⁸ No obstante, como ha señalado Christopher S. Wood en un artículo reciente, la presencia del legado warburgiano en la historia del arte no ha sido constante y en muchos casos, como lo demuestran algunos trabajos de Baxandall o Panofsky, sus referencias han sido omitidas, cuando no olvidadas por completo.²⁹

Además de la relectura de Warburg propuesta por Ginzburg en el artículo de 1966 como modelo para una historia cultural, ha sido Georges Didi-Huberman quien, en las últimas décadas, se ha interesado de forma más enfática u obsesiva, por la aplicación del legado *fantasmal* del historiador alemán, en sus investigaciones.³⁰ El interés de Didi-Huberman por Warburg se presenta de manera más exhaustiva en su libro *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según*

26. Sobre la influencia de Warburg en la historiografía del arte, ver Collen Becker, "Aby Warburg's Pathosformel", 1-25; Michael Diers, "Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History", *New German Critique* n.º 6 (1995): 59-73; Spyros Papapetros, "The Eternal Seesaw: Oscillations in Warburg's Revival", *Oxford Art Journal* Vol: 26 n.º 2 (2003): 169-176. En América Latina el resurgimiento de la obra de Aby Warburg se dio en los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI con el trabajo de José Emilio Burucúa entre otros. Al respecto ver José Emilio Burucúa, *Historia, arte y cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).

27. Warburg publicó solo nueve textos de más de diez páginas y ninguno supera las 70. Ver Christopher S. Wood, "Aby Warburg, *Homo victor*", *Journal of Art Historiography* n.º 11 (2014): 5.

28. Christopher S. Wood, "Aby Warburg, *Homo victor*", 8.

29. Christopher S. Wood, "Aby Warburg, *Homo victor*", 8-24.; y Matthew Rampley, "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art", *The Art Bulletin* Vol: 79 n.º 1 (1997): 41-55.

30. Obsesiva y fantasmal en el sentido de "algo o alguien que vuelve continuamente, que sobrevive a todo, que reaparece de cuando en cuando, que enuncia una verdad en cuanto al origen. Es algo o alguien que no se puede olvidar pero que, sin embargo, es imposible reconocer con claridad": Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2009), 26.

Aby Warburg, publicado en el 2002.³¹ Pensamos que una lectura de este texto, puede darnos nuevas luces sobre las influencias que Warburg ha tenido en la obra de Carlo Ginzburg y las relaciones teórico-metodológicas entre ambos autores.

Para Didi-Huberman el valor de la obra de Warburg se debe a su propuesta de descomponer los modelos epistemológicos de la historia del arte, basados en cronologías e influencias, corrientes que desde Vasari a Winckelmann, habían fundado y fundan aún hoy los cimientos de dicha disciplina. Según el autor:

Warburg sustituía el modelo [vasariano y winckelmanniano] natural de los ciclos "vida y muerte" y "grandeza y decadencia", por un modelo resueltamente no natural y simbólico, un *modelo cultural* de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre estadios *biomórficos* sino que se expresaban por estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados. Sustituía el modelo ideal de los "renacimientos", de las "buenas imitaciones" y de las "serenas bellezas" antiguas por un *modelo fantasmal* de la historia en el que los tiempos no se cavaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, "supervivencias", remanencias, reapariciones de las formas.³²

En última instancia la obra de Warburg estaba aplicando lo que según Didi-Huberman, se denomina un *modelo sintomático*, es decir aquel que funciona mediante la búsqueda de síntomas, y a través del cual las ideas sobre el arte y sobre la historia, ergo la disciplina misma de la historia del arte, tomaron un giro definitivo hacia nuevas fronteras. En este sentido, el trabajo del historiador alemán ha sido entendido a la manera de una "crítica al humanismo como un modelo complaciente, incluso burgués, de la cultura moderna"³³, representado sobre todo por autores como Panofsky o Gombrich, entre otros, quienes han sido acusados de simplificar el pensamiento de Warburg, al exorcizar el carácter irracional y contradictorio que caracteriza la concepción de este sobre la historia y las imágenes.³⁴

31. Un análisis de *La imagen superviviente* como respuesta a la obra canónica de Ernst H. Gombrich *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, puede encontrarse en Spyros Papapetros, "The Eternal Seesaw", 169-176.

32. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 24 y 25.

33. Christopher S. Wood, "Aby Warburg, *Homo victor*", 10. Traducción del autor.

34. Para Christopher S. Wood esta afirmación debe ser tomada con precaución ya que el pensamiento de Warburg no puede leerse como una crítica convencional al pensamiento y la cultura humanista. Al respecto ver Christopher S. Wood, "Aby Warburg, *Homo victor*", 12 y 14.

Asimismo, autores como Matthew Rampley o Didi-Huberman han propuesto que el método iconológico sistematizado por Panofsky estuvo basado en una mala interpretación de los postulados de Warburg. El primero ha demostrado, por ejemplo, que en la tesis sobre Sandro Botticelli, las similitudes que marca Warburg entre los poemas de Angelo Poliziano y *El Nacimiento de Venus*, no tenían por objeto comprobar la influencia de los textos escritos en las imágenes de los artistas del Renacimiento; por el contrario, uno de sus intereses era demostrar que Poliziano y Botticelli compartían una concepción de la cultura de la Antigüedad grecorromana, y de la propia cultura del Renacimiento, como una dialéctica entre el *pathos* dionisiaco y el idealismo del clasicismo humanista, que contradecía los postulados de la historiografía tradicional de corte winckelmanniano.³⁵ Por su parte, el trabajo de Didi-Huberman se ha enfocado en la problematización epistemológica de nociones warburgianas que, según apunta, han sido relegadas por los estudiosos de la disciplina, cuando no olvidadas de lleno.³⁶ Tal es el caso del concepto de *nachleben* (traducido generalmente como *supervivencia* o *pervivencia*), al que considera como un elemento central de su obra y de sus aportes a la disciplina de la historia del arte. Esa noción es entendida por el historiador francés como la "pos-vida, o capacidad que tienen las formas de jamás morir completamente y resurgir allí y cuando menos se las espera"³⁷.

Mariela Silvana Vargas ha analizado recientemente la importancia del concepto de *nachleben* en la tradición intelectual alemana, particularmente en autores como el mismo Warburg, Walter Benjamin o Friedrich Nietzsche, por mencionar algunos. Según Vargas, estos autores pusieron en el centro de sus investigaciones la cuestión de la vida de las manifestaciones de culturas del pasado y de su permanencia en el presente.³⁸ Como hemos visto, un problema recurrente en la obra de Aby Warburg fue el de explicar "qué significado tiene la influencia de la Antigüedad para la cultura ar-

35. Matthew Rampley, "From Symbol to Allegory", 42 y 47.

36. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 29.

37. Citado en Antonio Oviedo, "Nota preliminar", en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Georges Didi-Huberman (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 17. La consideración del "Nachleben der Antike" como una noción capital en la obra de Warburg había sido también formulada años antes por Matthew Rampley en "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art". Sobre el uso de esa noción en la tradición intelectual alemana y sobre las relaciones entre Warburg y Walter Benjamin, ver Mariela Silvana Vargas, "La vida después de la vida. El concepto de 'Nachleben' en Benjamin y Warburg", *Thémata* n.º 49 (2014): 317-331.

38. Mariela Silvana Vargas, "La vida después de la vida", 319.

tística del primer Renacimiento"³⁹. Tal influencia se manifiesta precisamente, a través de síntomas, de reapariciones intempestivas o *anacrónicas*, que se muestran en determinados momentos de la historia, por medio de formas expresivas que dan cuenta de la vida (*Leben*) y de la *pervivencia* de las imágenes. Dichas supervivencias permiten la irrupción de tiempos heterogéneos que a su vez son contenidos en ellas, e implican tanto una continuidad temporal como una disrupción cronológica.⁴⁰ De esta manera, el interés que Warburg otorgaba en sus trabajos sobre el Renacimiento, a los detalles de la ropa o del movimiento, se debía que ellos "contienen y transportan aquellas energías del pasado"⁴¹. En ese sentido, el *nachleben* ocupa para Didi-Huberman, un lugar importante en la refundación epistemológica de la disciplina de la historia de las imágenes, debido a la concepción del tiempo en la que se basa. "La supervivencia tal y como la entiende Warburg", explica Didi-Huberman:

No nos ofrece ninguna posibilidad de simplificar la historia: impone una desorientación temible para toda veleidad de periodización. Es una noción transversal a toda división cronológica. Describe *otro tiempo*. Desorienta, pues, la historia, la abre, la complica. Para decirlo todo, la *anacroniza*.⁴²

Esto significa, entre otras cosas, que entre el tiempo de las imágenes y el tiempo de la historia en general no existe una correspondencia y, por lo tanto, la disciplina de la historia del arte tiene que fundarse sobre una idea propia del tiempo. Las imágenes deberían ser entendidas, según su punto de vista, como una condensación de la cultura en un momento particular, como un "fenómeno antropológico total" cuyo tiempo, sobre el que debe construirse su conocimiento, será la *supervivencia*.⁴³

Vale la pena detenernos en este aspecto del "fenómeno antropológico total" para comprender cómo los acercamientos de Warburg a la antropología anglosajona fueron fundamentales para plantear tanto la necesidad de considerar un tiempo histórico privativo de las imágenes, como la ruptura de las fronteras metodológicas de

39. Aby Warburg, "Arte italiano y astrología", en *El renacimiento del paganismo*, Warburg, 415.

40. Spyros Papapetros, "The Eternal Seesaw", 170.

41. Mariela Silvana Vargas, "La vida después de la vida", 321 y 322.

42. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 75-76. Sobre la noción del anacronismo en la historia del arte, ver Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*; y Carlos Mario Fisgativa Sabogal, "Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte (Según Didi-Huberman)", *Filosofía UIS* Vol: 12 n.º 1 (2003): 157-179.

43. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 43.

la disciplina y, así, abrirlas a una verdadera "ciencia de la cultura"⁴⁴. Sobre este punto, Didi-Huberman ha demostrado cómo la capacidad de la antropología de "desterritorializar campos de conocimiento, para introducir nuevos objetos y el anacronismo en la historia"⁴⁵, fue en parte, el motivo que llevó a Warburg a estudiar la cultura ritual de los Hapi en Nuevo México en 1895.⁴⁶ Así, la noción de *nachleben* habría sido, según propone Didi-Huberman, tomada por el historiador alemán del concepto de *survival* propuesto por Edward B. Tylor en un intento por complejizar el tiempo histórico, reconociendo en él temporalidades no naturales propias del mundo de la cultura.⁴⁷ En ambos casos, el *nachleben* warburgiano y el *survival* de Tylor, aluden a permanencias de larga duración no en términos de esencias culturales o arquetípicas sino, por el contrario, en síntomas, en desplazamientos excepcionales que se expresan en cosas minúsculas y superfluas.⁴⁸ En última instancia, la *supervivencia de la Antigüedad* warburgiana, explicaba entonces en el caso del Renacimiento florentino, la impureza y la complejidad de sus temporalidades, la permanencia *anacrónica* y en constante tensión entre el presente vivido y el pasado rememorado, el cual era expresado y contenido en las imágenes. Un pasado que por tanto, no muere del todo y que gracias a las imágenes adquiere nuevas formas de vida; de ahí su carácter fantasmal o espectral, que enriquecen de manera intempestiva el constante presente.

4. Ginzburg: entre el *nachleben* y el método indiciario

A pesar de considerar el *nachleben* como una idea central en la obra del alemán, Didi-Huberman se ha encargado de exponer la falta de interés hacia él por parte

44. Sobre las relaciones de Aby Warburg con la antropología, ver Georges Didi-Huberman, "The surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology", *Oxford Art Journal* Vol: 25 n.º 1 (2002): 61-69; Claude Imbert, Nima Bassiri y Michael Allan, "Aby Warburg, between Kant and Boas: From aesthetics to the anthropology of images", *Qui Parle* Vol: 16 n.º 1 (2006): 1-45; Carlo Severi, "Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie: De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire", *L'Homme* n.º 165 (2003): 77-128; Eduardo Grüner, "De íconos y contorsiones. Hacia una política 'warburgiana' en la antropología del arte", ponencia, Congreso Artes en Cruce - Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, septiembre de 2010.

45. Georges Didi-Huberman, "The surviving Image: Aby Warburg and Tylorian", 59. Traducción del autor.

46. Aby Warburg, *El ritual de la serpiente* (México: Sextopiso, 2004).

47. Georges Didi-Huberman, "The surviving Image: Aby Warburg and Tylorian", 68.

48. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 50-53.

de los miembros del Instituto Warburg y de la misma historia del arte, a lo largo del siglo XX. La voluntad de definir periodizaciones esquemáticas en la disciplina ha llevado a la invalidación de la noción y de los desplazamientos disciplinares y teóricos que propone. Como explicaba Didi-Huberman, desde Erwin Panofsky el problema de las *supervivencias* y las múltiples temporalidades que ella supone, se ha trasladado al de las *influencias* y las *herencias*, que permiten extirpar el *anacronismo* para formular jerarquizaciones genealógicas y periodizaciones bien definidas. ¿Es este el caso de los acercamientos de Carlo Ginzburg a la historia del arte? Los matices que diferencian su trabajo sobre Piero della Francesca del de Tiziano, imposibilitan ofrecer una respuesta absoluta a esa pregunta.

Una de las críticas que Didi-Huberman hacía al método iconográfico panofskiano tiene que ver precisamente con la pretensión de obtener una concordancia de tiempos, donde se expliquen las obras del pasado con fuentes de época que arrojen luz sobre sus significados. Tal es, a nuestro parecer, el camino que recorría Ginzburg en su *Pesquisa sobre Piero*, pues allí la preocupación por la datación y la atribución de comitentes, mediante el análisis de fuentes sincrónicas, ocupaba el mayor desarrollo discursivo. De esa manera, y aunque este autor era consciente de los problemas metodológicos que acarreaban análisis puramente iconográficos, en la *Pesquisa* las conclusiones sobre los motivos políticos de la realización de *La Flagelación*, por ejemplo, se presentan como deducciones causales derivadas de concordancias temporales.⁴⁹ De lo que se trataba, según advertía Ginzburg en el prefacio de esa obra, era de enfatizar en la relación de la obra de arte con el "contexto social y cultural específico" *en el que ha nacido*, mediante el análisis de la red de datos microscópicos extraestilísticos relativos a los comitentes, la datación y la iconografía.⁵⁰

En ese orden de ideas, José Emilio Burucúa ha afirmado que el paradigma indiciario que Ginzburg propuso para la disciplina histórica un año después de su artículo sobre Tiziano y varios antes de la *Pesquisa sobre Piero*, es "per se una forma generalizada y sistemática del método warburgiano"⁵¹. En "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", el historiador italiano desarrolló de manera amplia

49. Carlo Ginzburg, "De A. Warburg a E. H. Gombrich", en *Mitos, emblemas*, Ginzburg, 54-93; y Carlo Ginzburg, *Pesquisa sobre Piero*, XX.

50. Carlo Ginzburg, *Pesquisa sobre Piero*, XXI.

51. José Emilio Burucúa, *Historia, arte y cultura*, 127

este modelo epistemológico o paradigma, que rescató de determinadas tradiciones de las ciencias humanas de finales del siglo XIX, y en donde las alusiones a Warburg, a excepción del epígrafe, están casi ausentes.⁵² En ese célebre artículo y basándose en antecedentes como la sintomatología, el descifrado cinegético, la adivinatoria, la medicina, la *connoisseurship* artística, la grafología, la novela policial, o la literatura aforística, Ginzburg proponía un tipo de relato histórico basado en una estrategia epistemológica particular.⁵³ En definitiva, este paradigma se fundaba en un saber milenario caracterizado por su "capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios ["huellas" o "indicios"] a una realidad compleja, no experimentada de forma directa"⁵⁴. En ese sentido, para la propuesta de sistematización de ese paradigma, realizada por Ginzburg, fue muy importante el trabajo del protomédico sienés Giulio Mancini, y sus intentos por elaborar un procedimiento que permitiera en el siglo XVII, la distinción entre obras de arte originales y sus falsificaciones.⁵⁵

Así mismo, el método de atribución de autoría y datación de obras de arte que desarrolló Giovanni Morelli en las últimas décadas del siglo XIX, fue primordial no solamente en la construcción del paradigma, sino también en el modelo metodológico que se aplicó en la *Pesquisa sobre Piero*. Según este método, el proceso de atribución de obras debía centrarse en aquellos detalles del cuerpo que el artista realizaba de manera casi automática sin la necesidad de inspirarse en otros maestros: esos frag-

52. Además del epígrafe "Dios está en los detalles", la única alusión a Warburg que encontramos, se presenta en la nota 124, donde se reseña su obra *El renacimiento del paganismo* como ejemplo de una investigación donde "mínimos indicios (Los ropajes en las obras de pintores florentinos del siglo XV) habían sido asumidos una y otra vez como reveladores de fenómenos más generales". Ver Carlo Ginzburg, "Indicios: raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en *Mitos, emblemas*, Ginzburg, 163.

53. Carlos A. Aguirre Rojas, "Indicios, lecturas indiciarias, estrategia indiciaria y saberes populares. Una hipótesis sobre los límites de la racionalidad burguesa moderna", *Contrahistorias* n.º 7 (2006-2007): 40.

54. Carlo Ginzburg, "Indicios: raíces de un paradigma", en *Mitos, emblemas*, Ginzburg, 144. En su análisis de ese ensayo Carlos A. Aguirre definía el indicio como "una huella, o un rastro, o síntoma, o trazo, o vestigio, o señal, o signo, o elemento, que siendo el resultado *involuntario*, o del despliegue y existencia de un cierto proceso o de una cierta realidad, o a veces de una creación *inconsciente* de su propio autor, se constituye en un dato que solo *aparentemente* es marginal o intrascendente, pero que analizado con más cuidado se muestra como un dato *revelador* de una realidad *oculta, más profunda y esencial*". Ver Carlos A. Aguirre Rojas, "Indicios, lecturas indiciarias", 55.

55. Su procedimiento para verificar la autenticidad consistía en identificar aquellos detalles de la pintura realizados más rápidamente y que estaban tendencialmente más alejados de la representación fidedigna de lo real, como los pliegues del vestido o la cabellera. Ver Carlo Ginzburg, "Indicios: raíces de un paradigma", en *Mitos, emblemas*, Ginzburg, 152.

mentos menos trascendentes y poco influenciados por un estilo o escuela, como las orejas, los pies, las manos o las uñas. Tales detalles se catalogaban y entonces se procedía a compararlos formalmente con obras bien documentadas, para encontrar coincidencias que permitieran dilucidar los aspectos desconocidos.

Tan importante como los aportes de Morelli, fue para Ginzburg el método psicoanalítico de Sigmund Freud —a su vez influenciado por el primero—, quien buscaba en signos exteriorizados de la conducta, conflictos escondidos en la parte inconsciente de la mente humana. Así mismo, también ejerció influencia sobre el historiador italiano, el trabajo detectivesco de Sherlock Holmes (personaje de Arthur Conan Doyle), quien buscaba de manera meticulosa las huellas y señales dejadas en las escenas del crimen, para luego construir con ellas un rompecabezas que perfilara de la manera más clara posible, la acción criminal. En definitiva el alcance de este método radica en la posibilidad de que a partir de relatos exhaustivos sobre fenómenos particulares o pequeños, podamos dar cuenta de macroprocesos sociales más amplios.⁵⁶ "Se trata —según afirmó Ginzburg— de vestigios, tal vez infinitesimales, que permiten captar una realidad más profunda de otro modo inaferrable"⁵⁷.

Ahora bien, en opinión de Burucúa, el rastreo de huellas, indicios o síntomas propios del proceder de Warburg puede asemejarse de manera evidente al método indiciario de Carlo Ginzburg. En la misma línea Didi-Huberman ha afirmado que "la noción de supervivencia sería, en el ámbito de las ciencias históricas y antropológicas, una expresión específica de la *huella*"⁵⁸. De hecho el historiador alemán se acercó a la medicina en 1891 y 1892 con el propósito de encontrar una definición de *síntoma* que le permitiera abrir las fronteras de la disciplina de la historia del arte hacia una "antropología de las imágenes" basada en una "psicología histórica de la expresión"⁵⁹. Las fórmulas expresivas (*pathosformel*), contenidas en los detalles analizados por Warburg, eran entendidas de esa manera como síntomas de procesos históricos complejos, cargados de modelos temporales particulares (*nachleben*). Sin embargo, para

56. José Emilio Burucúa, *Historia, arte y cultura*, 134.

57. Carlo Ginzburg, "Indicios: raíces de un paradigma", en *Mitos, emblemas*, Ginzburg, 143.

58. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 52. Cursivas añadidas por el autor.

59. La expresión fue formulada por Warburg en la conferencia "Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara". Sobre su significado e implicancias metodológicas, ver Georges Didi-Huberman, "Dialektik des Monstrums", 622 y 623; y Ernst H. Gombrich, "Aby Warburg: His Aims and Methods: An anniversary Lecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol: 62 (1999): 271.

Burucúa la *Pesquisa sobre Piero* "es hasta ahora el texto más warburgiano de cuantos ha escrito Ginzburg", por el papel que le otorgó a las relaciones entre el comitente y el artista, como factor fundamental para esclarecer cuestiones sobre la cronología y su significado iconográfico.⁶⁰ De otro lado, las interpretaciones de Didi-Huberman sobre el *nachleben* warburgiano y su crítica al método de concordancias *euclónicas* panofskiano,⁶¹ invitan a pensar que la *Pesquisa* es de hecho el texto menos warburgiano, y a nuestro parecer más panofskiano, de los escritos por Ginzburg acerca de la historia de las imágenes, debido al énfasis *atribucionista* y al marcado interés por la indagación de fuentes sincrónicas. Según nuestro punto de vista, la investigación de Ginzburg sobre Tiziano, resultó ser una obra mucho más cercana al *fantasma* del historiador alemán, pues en ella el investigador italiano, se abocó a la búsqueda sintomática de las *supervivencias* de determinadas formas de representación erótica de la Antigüedad en la cultura visual del Renacimiento, así como de los motivos de su retorno en medios inesperados. A lo anterior cabe agregar, además, que dicho estudio se realizó a partir del análisis minucioso de huellas y de detalles minúsculos que daban cuenta de procesos sociales más amplios y complejos.

Bibliografía

Aguirre Rojas, Carlos A. "El Queso y los Gusanos: un modelo de Historia crítica para el análisis de las culturas subalternas". *Revista Brasileira de História* Vol: 23 n.º 45 (2003): 77-101.

Aguirre Rojas, Carlos A. "Indicios, lecturas indiciarias, estrategia indiciaria y saberes populares. Una hipótesis sobre los límites de la racionalidad burguesa moderna". *Contrahistorias* n.º 7 (2006-2007): 37-62.

Becker, Collen. "Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm". *Journal of Art Historiography* n.º 9 (2013): 1-25.

60. José Emilio Burucúa, *Historia, arte y cultura*, 135.

61. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 36.

Bing, Gertrud. "Prólogo". En *El renacimiento del paganismo. Aportes a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Aby Warburg. Madrid: Alianza Editorial, 2005, 61-67.

Bragoni, Beatriz. "Historiografía, microhistoria. Algunas consideraciones en torno a un tema recurrente". *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana* n.º 15 (1998): 135-148.

Burucúa, José Emilio. "Después del holocausto, ¿qué? Reflexiones sobre la pintura de Guillermo Roux, la noción de Pathosformel y una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoah". *ramona* n.º 24 (2001): 3-14.

Burucúa, José Emilio. *Historia, arte y cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Carrier, David. "Piero della Francesca and His Interpreters: Is There Progress in Art History?". *History and Theory* Vol: 26 n.º 2 (1987): 150-165.

Didi-Huberman, Georges. "Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm". *Art History* Vol: 24 n.º 5 (2001): 621-645.

Didi-Huberman, Georges. "El punto de vista anacrónico". *Revista de Occidente* n.º 213 (1999): 25-40.

Didi-Huberman, Georges. "The surviving Image: Aby Warburg and Tylorian Anthropology". *Oxford Art Journal* Vol: 25 n.º 1 (2002): 61-69.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores, 2009.

Diers, Michael. "Warbrug and the Warburgian Tradition of Cultural History". *New German Critique* n.º 6 (1995): 59-73.

Fisgativa Sabogal, Carlos Mario. "Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte (Según Didi-Huberman)". *Filosofía UIS* Vol: 12 n.º 1 (2003): 155-180.

Ginzburg, Carlo. "Datación absoluta y datación relativa: sobre el método de Longhi". En *Tentativas. El queso y los gusanos: un modelo de historia crítica para el análisis de culturas subalternas*. Carlo Ginzburg. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2014, 123-135.

Ginzburg, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Carlo Ginzburg. Barcelona, Gedisa, 1989, 38-93.

Ginzburg, Carlo. "Indicios: raíces de un paradigma de inferencias indiciales". En *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Carlo Ginzburg. Barcelona: Gedisa, 1989, 138-175.

Ginzburg, Carlo. "Mémoire et distance. Autour d'une coupe d'argent doré (Anvers, ca. 1530)". *Diogène* n.º 201 (2003): 108-125.

Ginzburg, Carlo. "Oltre l'esotismo: Picasso e Warburg". *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Carlo Ginzburg. Milán: Feltrinelli, 2000, 127-148.

Ginzburg, Carlo. "Reflexiones sobre una hipótesis: el paradigma indiciario, veinticinco años después". *Contrahistorias* n.º 7 (2006-2007): 7-16.

Ginzburg, Carlo. "Tiziano, Ovidio y los códigos de la figuración erótica en el siglo XVI". En *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Carlo Ginzburg. Barcelona: Gedisa, 1989, 117-137.

Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik Editores, 1981.

Ginzburg, Carlo. *Pesquisa sobre Piero*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984.

Gombrich, Ernst H. "Aby Warburg: His Aims and Methods: An anniversary Lecture". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol: 62 (1999): 268-282.

Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992.

Grüner, Eduardo. "De íconos y contorsiones. Hacia una política 'warburgiana' en la antropología del arte". Ponencia. Congreso Artes en Cruce - Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires. Septiembre de 2010.

Hadjinicolaou, Nicos. *La producción artística frente a sus significados*. México: Siglo Veintiuno Editores S.A., 1981.

Imbert, Claude, Nima Bassiri y Michael Allan. "Aby Warburg, between Kant and Boas: From aesthetics to the anthropology of images". *Qui Parle* Vol: 16 n.º 1 (2006): 1-45.

Panofsky, Erwin. "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento". En *El significado en las artes visuales*. Erwin Panofsky. Madrid: Alianza Forma, 1979, 45-75.

Papapetros, Spyros. "The Eternal Seesaw: Oscillations in Warburg's Revival". *Oxford Art Journal* Vol: 26 n.º 2 (2003): 169-176.

Pitta, Fernanda. "Limites, impasses e passagens: a história da arte em Carlo Ginzburg". *ArtCultura* Vol: 9 n.º 15 (2007): 127-143.

Rampley, Matthew. "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art". *The Art Bulletin* Vol: 79 n.º 1 (1997): 41-55.

Santos, Felisa. "Aby Warburg, nachleben de un pathos". Conferencia. VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina. La Plata. 8 de octubre de 2008.

Severi, Carlo. "Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie: De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire". *L'Homme* n.º 165 (2003): 77-128.

Vargas, Mariela Silvana. "La vida después de la vida. El concepto de 'Nachleben en Benjamin y Warburg". *Thémata* n.º 49 (2014): 317-331.

Warburg, Aby. "Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara". En *El renacimiento del paganismo. Aportes a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Aby Warburg. Madrid: Alianza Editorial, 2005, 415-438.

Warburg, Aby. "Durero y la Antigüedad italiana". En *El renacimiento del paganismo. Aportes a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Aby Warburg. Madrid: Alianza Editorial, 2005, 401-407.

Warburg, Aby. "El arte del retrato y la burguesía florentina", En *El renacimiento del paganismo. Aportes a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Aby Warburg. Madrid: Alianza Editorial, 2005, 147-175.

Warburg, Aby. "La Batalla de Constantino, de Piero della Francesca, según una acuarela de Johann Anton Ramboux". En *El renacimiento del paganismo. Aportes a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Aby Warburg. Madrid: Alianza Editorial, 2005, 281-184.

Warburg, Aby. "La última voluntad de Francesco Sassetti", En *El renacimiento del paganismo. Aportes a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Aby Warburg. Madrid: Alianza Editorial, 2005, 177-206.

Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. México: Sextopiso, 2004.

Wood, Christopher S. "Aby Warburg, *Homo victor*". *Journal of Art Historiography* n.º 11 (2014): 1-24.

Zambelli, Paola. "Menocchio to Piero Della Francesca: The Work of Carlo Ginzburg". *The Historical Journal* Vol: 28 n.º 4 (1985): 983-999.