

# LA IMAGEN TRANSTEMPORAL: LA “CIENCIA SIN NOMBRE” DE ABY WARBURG

The trans-temporal image: the “science without name”

of Aby Warburg

*Fabián Javier Ludueña Romandini*  
*Universidad de Buenos Aires – CONICET*  
 fabianludueña@hotmail.com

**Resumen:** Este artículo intenta adentrarse en la teoría de las imágenes de Aby Warburg por medio de la consideración, preeminentemente, de su último proyecto, el *Atlas Mnemosyne*. Por un lado, proponemos un análisis de la concepción warburguiana de la estética y sus implicaciones para una filosofía de la vida sensible. Por otro lado, intentamos captar el significado de la concepción de Warburg acerca de las imágenes para explorar la hipótesis de que su así denominada “ciencia sin nombre” era, de hecho, una forma sofisticada de antropología post-metafísica concebida para explicar el tiempo y la historicidad por medio de la noción de *Pathosformel* como vehículo de imágenes emotivas. Finalmente, esbozamos una posible comparación entre la teoría de Warburg y una espectrología de las imágenes.

Palabras Clave: **Warburg / imagen / antropología**

**Abstract:** This article intends to inquire into Aby Warburg’s theory of images by means of considering, prominently, his last project, the *Atlas Mnemosyne*. On one hand, we propose an analysis of Warburg’s conception of aesthetics and its implications for a philosophy of sentient life. On the other hand, we try to grasp the meaning of Aby Warburg’s conception about images in order to explore the hypothesis that his so-called “science without name” was, in fact, a sophisticated form of a post-metaphysical anthropology conceived to explain time and historicity through the notion of *Pathosformel* as the vehicle of emotive images. Finally, we advance a possible comparison between Warburg’s theory and a spectrology of images.

Keywords: **Warburg / image / anthropology**

La obra de Aby Warburg que solamente en años recientes ha comenzado a suscitar un vivo interés para la filosofía de las imágenes tuvo, desde sus inicios, un variopinto estatuto que la hacía impracticable para las clasificaciones tradicionales de los saberes de la imagen. En las páginas que siguen

queríamos llevar nuestra atención, preferencialmente, sobre la concepción madura de Aby Warburg presente en su proyecto conocido como *Atlas Mnemosyne*. Dentro de esta perspectiva, queríamos señalar algunos puntos en los que Warburg tomó distancia de la iconografía y de la disciplina estética de su tiempo, abriendo horizontes en esos mismos saberes que hoy están siendo explorados con renovadas metodologías gracias a sus aportes.

Ahora bien, ¿qué es la estética, esa disciplina filosófica en apariencia bastante nueva que se desarrolla como dominio autónomo desde hace casi dos siglos y medio? Aunque esta no es la ocasión para desarrollar una respuesta cabal a dicha pregunta, sin embargo, habremos de elegir otra vía posible que consiste en interrogarnos sobre aquello que compete a la comprensión del pensamiento de Warburg. No resulta aventurado sostener, en efecto, que toda la empresa teórica y material de Warburg, desde sus escritos hasta su inmensa biblioteca de investigación, desde sus fichas de trabajo hasta el complejo proyecto del *Atlas Mnemosyne*, se halla atravesada por un desafío agonal respecto de la estética como una disciplina exclusivamente autónoma.

Como consecuencia, es posible sostener que la teoría de la cultura que pueda deducirse de los escritos de Warburg responde a un cuestionamiento de la soberanía conceptual que la estética podría reclamar sobre el mundo de las imágenes. En efecto, la denominación misma de “estética” ha constituido desde siempre para los filósofos una fuente de malestar y equívocos constantes. De un modo no del todo justo, suele achacársele este comienzo infructuoso a Alexander Baumgarten que habría acuñado un nombre impropio para una ciencia de lo bello. Sin embargo, como intentaremos mostrar inmediatamente, el equívoco no ha sido el de Baumgarten sino, probablemente, el de los filósofos sucesivos que no han sabido comprender la intuición fundamental que guiaba el proyecto filosófico del primero.

Así, es posible constatar que para Baumgarten la estética no es más que una región de una ciencia superior o más abarcadora que en su caso estaba constituida por la gnoseología. De este modo, a diferencia de la gnoseología superior que se ocupa del saber intelectual, la estética o gnoseología inferior está llamada a tomar como su objeto más propio al saber sensible. Como escribe con suma claridad Baumgarten, la estética busca la “*perfectio cognitionis sensitivae qua talis*”<sup>1</sup>. Es decir que antes de ser una ciencia de lo sensible en cuanto bello, la estética es la ciencia primordial de la sensación y de lo sensible, permaneciendo, de este modo, fiel a su designio etimológico, esto es, *aísthesis*, sensación.

No puede sorprendernos entonces que cuando Immanuel Kant, en su *Kritik der reinen Vernunft*, deba definir la ciencia de los principios de la

---

1. A. G. Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt am Main, Kleyb, 1758, p. 402.

sensibilidad *a priori* denomine a ésta como “estética trascendental”. Sin embargo, ya en la época en que Kant escribe su primera *Crítica*, este sentido original del término comenzaba a desdibujarse y es por ello que en una nota al pie, Kant recuerda que “los alemanes son los únicos que emplean hoy la palabra ‘estética (Ästhetik)’ para designar lo que otros denominan crítica del gusto (*Kritik des Geschmacks*)”<sup>2</sup>. Es sabido cuánto admiraba Kant a Baumgarten a pesar de lo cual no puede evitar el gesto de hacer recaer sobre éste el equívoco de ese nombre por haber querido fundar una ciencia crítica de lo bello a partir de fuentes meramente empíricas que desconocían las condiciones trascendentales de posibilidad del juicio del gusto<sup>3</sup>.

Sin embargo, tal reproche (que sólo cobra pleno sentido en los términos del idealismo trascendental) no resulta del todo justo si conservamos en mentes la idea primigenia de Baumgarten, esto es, que el gusto, como tal, es únicamente una región ontológica de un territorio más vasto: lo sensible. Con todo, desde un punto de vista teórico, no es tanto Kant como Hegel quien produjo un divorcio duradero entre la estética y la ciencia de lo sensible que derivó en la autonomización de la ciencia de lo bello autorizando, al mismo tiempo, una perspectiva que ha hecho del museo un lugar preferencial de contemplación y atesoramiento del arte. Al inicio de sus *Lecciones sobre Estética*, Hegel define el objeto de la estética como el “reino de lo bello (*Reich des Schönen*) y más precisamente del arte bello (*die schöne Kunst*)”<sup>4</sup>.

Inmediatamente, Hegel manifiesta su incomodidad ante el hecho de que el arte bello sea tratado por la estética, es decir, por una ciencia del sentir y propone que un nombre más adecuado para la misma hubiese sido el de *caliología* aún si reconoce, acto seguido, que dicho reemplazo nominal es contrario al uso corriente y por lo tanto, propone conservar la denominación de “estética” siempre y cuando se corrija y limite adecuadamente su significación para apartarla, en buena medida, de lo sensible<sup>5</sup>. El radical

---

2. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* en: *Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, Band 3, p. 70.

3. Sobre este problema, cfr. M. Burello, *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2012, pp. 80-92.

4. G.W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* en: *Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, Band 3, 1970, p. 13.

5. Como es sabido, en Hegel, el aspecto sensible de la obra de arte queda consecuentemente desplazado y limitado por el pensamiento que en última instancia determina la esencia de aquél. En la *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, el arte no entra en las consideraciones de la Filosofía de la Naturaleza sino sólo en el saber absoluto de la Filosofía del Espíritu. El arte es representación de lo Ideal: Cfr G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, en: *Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe*, Frankfurt am Main.: Suhrkamp, 1979, Band 8, p. 367: “esto es, de la figura concreta, nacida del espíritu subjetivo, en la cual la inmediatez natural solamente es signo de la idea, y para cuya expresión aquella inmediatez de tal manera ha

gesto hegeliano de separar a la ciencia de lo bello de la ciencia de lo estrictamente sensible ha perdurado hasta hoy como acto inaugural y decisivo frente al cual toda estética post-hegeliana debe aún medirse.

En efecto, podríamos considerar, siguiendo las intuiciones de Warburg, a lo bello artístico primariamente como una manifestación de lo sensible mismo y sólo comprendiendo los rasgos comunes que lo bello artístico comparte con toda imagen sensorial en general se podrá, algún día, aclarar el misterio de la producción humana de imágenes<sup>6</sup>. Es necesario hacer notar, sin embargo, que numerosos ensayos y tratados consagrados al fenómeno de lo bello han abordado este punto en algún momento u otro, pero han dejado escapar dicha intuición fundamental sin llegar a desarrollarla.

Como paradigma célebre de un teórico en oposición al cual Warburg constituyó su método, podemos considerar a Heinrich Wölfflin quien usualmente es considerado un “formalista” del todo alejado de los problemas derivados de la percepción. A pesar de ello, ha podido escribir:

El hecho de ceñir una figura con línea uniforme y precisa guarda en sí misma un eco de captación física. La acción que lleva adelante la vista se parece a la operación de la mano cuando palpa la superficie del cuerpo y el modelado, que con la gradación de luz produce una evocación de lo real, alude asimismo al sentido del tacto<sup>7</sup>.

El historiador del arte ha redactado estas líneas en medio de una amplia disquisición sobre la representación pictórica y la lineal. Sin embargo, podemos apreciar cómo aún dentro de un formalismo como el de Wölfflin, se reconoce de modo explícito que toda imagen implica no sólo una captación física que además involucra a la percepción visual sino que al mismo tiempo moviliza a todo el sistema perceptivo en su conjunto, por caso, al tacto.

En la misma estela, Theodor W. Adorno podrá escribir en su *Teoría Estética* que “igual que la experiencia artística, la experiencia estética de la naturaleza es una experiencia de imágenes”<sup>8</sup>. Originariamente concebida en el contexto de una crítica de la distinción hegeliana entre lo bello natural y lo bello artístico, la proposición de Adorno conserva una fuerza inusitada que puede aproximarse al gesto warburguiano que autoriza a pensar que la experiencia artística en su pleno sentido histórico (presente de manera fun-

---

sido transfigurada por el espíritu imaginativo, que la figura ya no muestra en ella nada más [que la idea]: es la figura de la *belleza*”.

6. En esta perspectiva, cfr. E. Coccia, *La vita sensibile*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 31-83.

7. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann, 1915, p. 75.

8. T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, edición de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2013, p. 110.

damental en Warburg) y la experiencia de la naturaleza pueden de algún modo acomunarse porque ambas comparten un sustrato factual, es decir, provienen y existen según un modo que es propio de todas las imágenes sensitivas.

Siempre los filólogos clásicos y los historiadores del arte han mostrado su perplejidad ante el hecho de que Plinio el Viejo incluyese sus textos de historia del arte en su *Historia Natural* al punto que cierta crítica textual ha creído poder editar los textos sobre arte de Plinio de modo independiente del resto de su *corpus* naturalista dando así la impresión de que se podía crear un canon textual independiente para la historia del arte. Sin embargo, como en todo proceso de canonización textual, la separación ejecutada sobre los textos de Plinio de su fondo naturalista, ha conllevado la pérdida de una adecuada inteligibilidad filosófica del fenómeno estético.

Ya en el prefacio mismo de su obra, Plinio reconoce que su trabajo trata sobre la *physis*, es decir, sobre la vida. Y aunque para los griegos, *techné* fuese el término que designaba a todo arte que supera a la naturaleza, la intuición contraria de Plinio conserva la idea de que en el sustrato del fenómeno, el arte como *poiesis* y la naturaleza (lo que Hegel llama lo bello natural) comparten un mismo punto de partida en la vida y ese punto está dado por el hecho de ser imágenes y, como tales, partícipes de la sensación<sup>9</sup>.

En el dominio de las imágenes, Aby Warburg ha sido el maestro de las largas duraciones históricas y del tiempo anacrónico. En efecto, Warburg ha hecho de este tipo de comparaciones entre imágenes, a veces distantes entre sí por milenios, el objeto mismo de sus desvelos. El *Atlas Mnemosyne* no es sino una de las formas materiales más complejas que se hayan imaginado jamás sobre este tipo de saber acerca del devenir de lo humano a través de su dimensión histórico-imaginario. Con todo, nunca fue sencillo tampoco para el propio Warburg comprender en qué consistía su propia tarea, cuál era el objeto mismo cuya aplicada consecución lo llevó a las puertas de la locura: iconología, *Kulturwissenschaft*, *Mnemosyne* fueron todos nombres que nunca satisficieron plenamente a Warburg al punto que Robert Klein ha podido escribir que Warburg “creó una disciplina, que a diferencia de tantas otras, existe pero no tiene nombre”<sup>10</sup>.

---

9. Sobre el particular, cfr., J. Isager, *Pliny on Art and Society*, London, Routledge, 1991, pp. 32-42 y, más recientemente, S. Cary, *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 102-137.

10. R. Klein, *La Forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p. 224. Sobre la *Kulturwissenschaft*, cfr. E. Wind, “Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik”, *Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. XXV, 1931, pp. 163-179. Es necesario señalar también el artículo penetrante de G. Agamben, “Aby Warburg e la scienza senza nome” en: *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, 2005, pp. 123-146. Es de observar que la intuición fundamental de Agamben no carecía de un importante

La introducción preparada por Warburg para su *Bilderatlas Mnemosyne* es un texto que en sus conceptualmente densos propósitos encierra algunos de los elementos rectores de las ambiciones teóricas más amplias de su autor. En efecto, allí se deja en evidencia que la memoria en la que piensa Warburg actúa, en principio, a partir de un conjunto de polaridades psíquicas (entre la contemplación y el abandono orgiástico) que se corresponden con un “patrimonio hereditario inalienable” (*unverlierbare Erbmasse*), esto es, con el desarrollo mismo de la especie humana. Se trata de una “ciencia” (*Wissenschaft*) que se ocupa de la estructura rítmica (*rhythmische Gefüge*) a través de la cual los “monstruos de la Fantasía” (*die Monstra der Phantasie*) se adueñan del perceptor para transformarse en “maestros de vida” (*Lebensführern*).

En este sentido, todas las experiencias humanas inquietantes (*unheimlichen Erlebens*), “luchar, caminar, correr, danzar, aferrar” (*Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen*), forman parte del repertorio gestual de las *Pathosformeln*, “fórmulas de pathos” que cristalizan estas experiencias polares del *habitus* emocional.

Estos “engramas de la experiencia emotiva” (*Engramme leidenschaftlicher Erfahrung*) tienen una vida póstuma (*überleben*) que atraviesa todo el desarrollo evolutivo del hombre y constituyen la materia misma de toda historia auténtica de lo humano. No se trata, sin embargo, de ninguna teoría unilineal de la evolución (*Evolutionslehre*) sino, al contrario, de borrar aquel zócalo tan obstinadamente establecido que separa a la historia humana de la “materia estratificada acronológicamente” (*achronologisch geschichteten Materie*)<sup>11</sup>. ¿Cómo puede entenderse entonces una experiencia semejante? ¿Y en qué sentido puede llamarse “histórica” a la ciencia que se ocupa de aquélla?

El propio Warburg no clarificó estos puntos suficientemente pero resulta posible, con prudencia, avanzar algunas hipótesis. La primera evidencia que

---

antecedente, es decir, C. Ginzburg, “Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo”, *Studi medievali*, serie III, vol. VII, 1966, pp. 1015-1065. Ginzburg ya presenta aquí la tesis fundamental según la cual los intereses de Warburg superaban la “estética” para adentrarse en una historia de la civilización que pusiese en relación “la expresión figurativa y el lenguaje hablado”. Dos años antes, A. Momigliano, “Gertrud Bing (1892-1964)”, *Rivista storica italiana*, n° LXXVI, 1964, pp. 856-858, había ya explicitado las diferencias que separaban el legado warburguiano del perfil que había tomado el Instituto luego de la muerte de su fundador. Agamben señala al objeto de la búsqueda warburguiana como una “ciencia liberadora de lo humano” bajo el nombre de *Mnemosyne*. De hecho, estos artículos representan una corriente de pensamiento reciente que intentan rescatar a Warburg del ámbito exclusivamente estético-iconológico al que lo habían confinado Saxl, Panofsky y Gombrich. Desde esta perspectiva, Warburg sería el exponente eminente de una antropología histórica de lo humano.

11. A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, edición de Martin Warnke y Claudia Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2003, pp. 3-6.



no hay que perder de vista, es la estructura misma del *Atlas* de Warburg. Ciertamente, el intento de Warburg no carece de antecedentes como, por ejemplo, el *Ethnologisches Bilderbuch. Die Welt in ihren Spiegelungen unter dem Wandel des Völkergedankens* (1887) del etnólogo Adolf Bastian, una fuente esencial ya señalada en su momento por Ernst Gombrich<sup>12</sup>. Con todo, los diagramas de Bastian se hallan muy alejados de los intentos warburgianos dado que no se trata de plasmar "concepciones del mundo" propias de los pueblos humanos más distantes entre sí en el tiempo y en el espacio. La materia con la que trabaja Warburg es enteramente diferente: se trata del mundo de las emociones fundamentales. Por ello resulta importante la concepción que busca la especificidad del *Atlas* en tanto que éste contendría una suerte de historia del arte propia de la imagen-movimiento de la época cinematográfica. Si bien esto último es cierto, una constatación se impone: Warburg no realiza únicamente la historia de las imágenes (fotogramas o firmas) contenidas en el *Atlas* sino también de las emociones que éstas acumulan y desplazan. Esto explica, en primer término, la disparidad de los materiales atesorados<sup>13</sup>, que van desde bajorrelieves funerarios hasta fotografías de periódicos y revistas pasando por cuadros pictóricos de diversas épocas y diagramas trazados por el propio Warburg. Este punto cardinal ha sido ampliamente ignorado por los historiadores que asumieron la tarea de continuar el legado de su maestro dado que, en un gesto decisivo, desplazaron el interés warburgiano por una *pathologia* ultra-histórica de la cual las imágenes son solamente los signos exteriores de una "sismografía" de las emociones hacia una ciencia unívoca del contenido iconológico de las imágenes y sus migraciones.

En efecto, si hay una intuición obsesiva que recorre toda la estructura misma del *Atlas*, ésta consiste en el hecho de que las emociones invaden al hombre, lo desgarran y lo enloquecen, si puede decirse así, desde fuera de sí mismo. El lugar de las emociones como fuerzas cósmicas fundamentales es, en principio, un lugar in-humano (que se entremezcla con los "estratos materiales acronológicos") al que el aparato receptor del hombre tiene acceso gracias a su condición sensitiva, esto es, animal. Es por ello que, al mismo tiempo que antropológica, la ciencia de Warburg es ciencia de lo viviente en cuanto ser sensitivo.

Pero, precisamente, aquello que distingue al hombre del resto de los vivientes podría ser concebido como aquel proceso biológico-histórico conocido como hominización y que podría ser descripto, según un código warburgua-

---

12. E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon Press, 1986, p. 265.

13. El primero en señalar dicha heterogeneidad que diferencia tan fundamentalmente el trabajo de Bastian del de Warburg, ha sido G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 477.

no, como el acceso al control multi-polar de las emociones cósmicas por parte del viviente hombre. Desde este punto de vista, el interés warburgiano por la *antropogénesis* hunde sus raíces en las emociones que fabrican y moldean lo humano.

Una correcta comprensión de la ambición desmesurada del proyecto warburgiano (ambición que desembocaría en la locura y en la internación en la clínica de Ludwig Binswanger) debe partir de la hipótesis de que, en efecto, son las piedras de los bajorrelieves antiguos las que contienen, transmiten y vehiculizan las emociones que el artista del Renacimiento o el hombre moderno percibirán pasivamente como provenientes de éstas. Más aún, las *Pathosformeln* implican que, de algún modo, las emociones habitan y son “sentidas” en primera instancia por sus objetos transmisores mismos y sólo posteriormente traspasadas simpáticamente al hombre.

Si las emociones no fuesen un mundo primariamente a-subjetivo no podría haber algo así como una transmisión histórica de las mismas y el recurso a cualquier forma de psicología colectiva de la memoria debe tomar en cuenta el hecho de que nunca se trata solamente de una memoria meramente humana: son las imágenes materiales (esculpidas, pintadas, fotografiadas, filmadas) y, a fortiori, los elementos cósmicos y naturales mismos quienes aseguran que dicho proceso de transmisión tenga lugar también por fuera de cualquier psiquis humana o supra-humana<sup>14</sup>.

No es otra la lección que trasmitían los tratados de magia natural del Renacimiento que tanto habían desvelado las noches de Warburg, desde el *De Vita Triplici* de Ficino hasta el *De Occulta Philosophia* de Agrippa von Nettesheim. Sin embargo Warburg, aún imbuido por el vocabulario de la psicología de su tiempo como el *Engramm* o los *abgeschnürte Dynamogramme* de Richard Semon, no pudo lograr elaborar una conceptualización del todo apropiada para describir su descubrimiento.

Esto no quiere decir que no exista un componente subjetivo e histórico en la emoción animal y humana: las emociones en cuanto “estados de ánimo” suponen una variación cultural de las fuerzas físicas, naturales y cósmicas que son “modalizadas” en la panoplia histórica de las pasiones. Ahora bien, la fuerza primaria de todas las emociones es el resultado de una afección pasiva del individuo receptor humano cuyo origen es eminentemente físico-natural<sup>15</sup>. En este sentido, es posible sugerir que, de modo

---

14. Para el caso, por ejemplo, de la pasión amorosa como fuerza supra-humana, cfr. las palabras de M. Ficino, *Commentarium in Convivium Platonis De Amore*, edición de Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 13: “*Quis igitur dubitabit quin amor statim chaos sequatur precedatque mundum et deos omnes qui mundi partibus distributi sunt?*”

15. En ese sentido, hay que contar con el antecedente de la teoría de las pasiones del estoico Crisipo, que une razón y emoción bajo una misma unidad directriz sugiriendo una completa des-individuación de la razón. Sobre la fundamental teoría estoica, cf. entre la enorme



subyacente, el *Atlas* warburgiano supone, como condición de posibilidad de las imágenes, una fenomenología del mundo que trae a la luz un nuevo, refinado y, en cierta medida, paradójico pansiquismo materialista.

Sin embargo, Warburg podría haber encontrado un apoyo epistemológico inesperado en algunos contemporáneos suyos cuyas teorías en muchos puntos proporcionan una valiosa ayuda para el estudio de las emociones y su valor antropogenético. Sin duda, en esta línea deberíamos evocar aquí los trabajos de Ernst Mach que defendió, como Aristóteles, la idea de una física como ciencia de lo sensible (aún si ciertos conceptos de Warburg todavía podrían ser un tanto especulativos para la posición de Mach). Si la *pathologia* del *Atlas Mnemosyne* implicaba una abolición de la tradicional distinción entre sujeto y objeto trasladada al campo de las polaridades emocionales, también Mach propugnaba la instauración de una física que reconociese que

las supuestas unidades llamadas ‘cuerpos’ únicamente son connotaciones auxiliares para la orientación en determinado momento y para fines prácticos (para asir las cosas y para tomar precauciones ante el dolor, etc.) [...] La oposición entre ‘yo’ y ‘mundo’, sensación o apariencia y cosa, se desvanece y permanece simplemente la relación de los elementos [...] La misión de la ciencia es simplemente reconocer esto y orientarse en tales relaciones en vez de querer explicar su existencia desde luego<sup>16</sup>.

Al igual que Warburg, Mach –como ya en cierto sentido su maestro Avenarius<sup>17</sup>– postula que el mundo de los complejos sensibles (colores, olores, sonidos) es en buena medida independiente del sujeto perceptor y que por lo tanto, no existe verdaderamente una “psicología” de la percepción. En todo caso,

la psicología es ciencia auxiliar de la Física. Ambas se sirven mutuamente y forman al unirse una ciencia completa. La oposición sujeto y objeto (en el sentido corriente) no se sostiene desde nuestra perspectiva. La cuestión de la mayor o menor reproducción de los hechos por la

---

bibliografía, L.M. Ioppolo, “La dottrina delle passioni in Crisippo”, *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, n° 27, 1972, pp. 251-268 y K. Abel, “Das Propatheia-theorem: ein Beitrag zur stoischen Affektenlehre”, *Hermes* n° 111, 1983, pp. 78-97.

16. E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Iena, G. Fischer, 1886, pp.10-11.

17. Cf. R. Avenarius, *Kritik der reinen Erfahrung*, 2 vols, Leipzig: Reisland, 1907.

representación es una cuestión de la ciencia natural como cualquier otra<sup>18</sup>.

En efecto, la Física de Mach es una ciencia “inconciliable” con la de Kant<sup>19</sup> y otro tanto puede decirse de la warburguiana<sup>20</sup> dado que en ambos casos no existe algo así como una determinación subjetiva *a priori* que constituye el fenómeno sobre *der Dinge an sich* sino que, al contrario, el “yo” es el resultado de un complejo sensitivo y emocional independiente del sujeto que, de este modo, deviene una unidad efímera de percepción y catalización de los estímulos sensibles originados en una exterioridad fenoménica<sup>21</sup>.

Al mismo tiempo, que toda estética debe fundarse primeramente sobre una ciencia de lo sensible, es algo que también ha demostrado otro contemporáneo de Warburg, como Alexius Meinong, de quien bien podría también decirse que había fundado algo así como una “ciencia sin nombre” a la que llamaba generalmente “teoría del objeto” (*Gegenstandstheorie*). En efecto, para Meinong, toda sensación es parte de las “vivencias elementales emocionales” (*emotionalen Elementarerlebnissen*) y sólo una posterior ordenación objetual permite la distinción entre las sensaciones sensoriales, las estéticas, las lógicas y las timológicas o axiológicas<sup>22</sup>.

La *pathologia* warburguiana no se trata, entonces, de una confluencia de objetos y sujetos en una comunión fenoménica sino de una superación de la distinción misma entre sujeto y objeto de la percepción dado que la ontología y la circulación misma de la emoción difumina los contornos de ambos. De esta forma, un espectador del mármol del *Laocoonte y sus hijos* se enfrenta al problema de las “vivencias fóbicas” de un modo muy particular dado que, en el acto de contemplación, no existe algo así como una “vivencia interna” de la fobia o una captación de la esencia eidética del terror primordial: al contrario, la fobia es vivida en y por el *Laocoonte* mismo y no por el sujeto perceptor que al contrario, como diría Warburg, establece un

---

18. E. Mach, *Die Analyse...*ed.cit., p. 278.

19. *Ibid*, p. 299.

20. De allí que los intentos de hacer una lectura neo-kantiana de Warburg, cuyo ejemplo más brillante ha sido Ernst Cassirer, han ignorado por completo las propias bases epistemológicas de las cuales partía el propio Warburg y que implicaban una aguda confrontación con la filosofía de Kant.

21. Por supuesto, la Física de Mach si bien no es de ningún modo una forma de idealismo fenoménico, mucho menos se trata de un materialismo dado que “la estabilidad incondicionada” de la materia no existe; la noción misma de “materia” no es sino una forma de imprimir una unidad a un mundo que carece de ella y que sólo está constituido por un complejo infinito de sensibles. Cf. E. Mach, *Die Analyse...*, ed. cit., p. 274.

22. A. Meinong, *Teoría del objeto y Presentación personal*, trad. de C. Pivetta, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, 2008, pp. 134-136.

“*Denkraum*”, un espacio de pensamiento que lo mantiene alejado de dicha vivencia (que, no obstante, había sido “plasmada” en la piedra por la mediación del escultor original).

Sin embargo, y al mismo tiempo, cuando dicho espacio de pensamiento queda anulado por las sismografías civilizacionales la fobia elemental del objeto se transforma nuevamente en vivencia del perceptor. Como puede verse, en ambos casos, existe una forma de interpasividad que anula la distinción habitual entre sujeto y objeto de la percepción. Al mismo tiempo, toda vivencia es siempre y primero una fuerza primordial externa a todo sujeto que no necesita de un perceptor para manifestarse, y por esa misma razón, puede transmitirse y circular inter-civilizacionalmente y ser posteriormente declinada como “emoción” en cada complejo cultural específico<sup>23</sup>.

Desde un punto de vista warburguiano, la historicidad de las emociones y su modelización en las imágenes artísticas podrían ser vistas como una forma de “aculturación” de las fuerzas in-humanas que determinan el proceso antropogenético. Para la teoría de las emociones que rastreamos aquí, sin embargo, la temporalidad se manifiesta como el tercer elemento mediador entre el sujeto y el objeto de la percepción. En efecto, sólo es posible la percepción de la emoción y de lo sensible como fundamento del fenómeno estético en un horizonte donde la temporalidad no resulte ni absoluta ni lineal. Desde la perspectiva de Warburg, podríamos decir que la característica suprema del tiempo es su impureza y que esta sólo es posible porque se trata siempre de un sustrato no-humano sobre el que tiene lugar la manifestación de las imágenes.

Las imágenes estéticas son imágenes-movimiento e imágenes-tiempo precisamente porque el tiempo como movimiento cósmico y a-subjetivo actúa como telón de fondo que permite que éstas adquieran dichas características. La cuestión fundamental, sin embargo, no es tanto si el tiempo debe medirse en función del espacio o a la inversa sino en comprender cómo el tiempo actúa como un mediador entre el viviente y la materia donde las imágenes sensibles pueden circular y tomar una cierta forma de vida (*Leben*) como establecía Warburg.

Póngase por caso el ejemplo de uno de los más célebres estudios de Aby Warburg cuyas consecuencias radicales para la disciplina de la historia están aún lejos de haber sido extraídas: su conferencia de 1912 sobre las

---

23. Así, por ejemplo, para Thomas Hobbes, el miedo responde en los inicios de la civilización a la conversión de una fuerza natural externa al individuo –en este caso el frío– en una imagen de espanto. Inicialmente, a-subjetiva, una vez que las fuerzas externas entran a formar parte del sujeto, no duran demasiado tiempo como pasión individual dado que es también el miedo el que se constituye como pasión política esencial y, otra vez, supra-individual y colectiva. Cfr. R. Bodei, *Geometría delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991 pp. 85 y ss .

figuras astrológicas del Palacio Schiffanoia de Ferrara<sup>24</sup>. El propósito de Warburg no consistía únicamente en descubrir las fuentes de las figuras astrológicas del Palacio mostrando cómo en el diseño de una imagen determinada podría encontrarse la influencia directa del *Introductorius* de Albumasar, de la *Sphaera Barbarica* de Teucro o del *Liber astrologie* de Georgius Zothorus Zaparus Fendulus. La intención de Warburg era, asimismo, mostrar que en cada imagen astrológica de Ferrara tenía lugar un *Nachleben*, una supervivencia temporal que habitaba su presente. Varias series temporales entremezcladas independientemente incluso de toda voluntad humana específica, constituyen la esencia de la historicidad. No existe un sólo instante que no contenga en sí mismo una pluralidad de tiempos pasados presentes en él.

Los especialistas continúan debatiendo acerca de cómo debe interpretarse esta concepción warburguiana del *Nachleben* sin llegar a una conclusión completamente satisfactoria dado que, en la mayoría de los casos, se ha creído poder resolver este problema sin interrogarse, en el mismo gesto, sobre la naturaleza de la temporalidad en Warburg. Sin embargo, existe un filósofo que ha desarrollado una concepción del tiempo que puede, en buena medida, ser colocada en consonancia con la concepción warburguiana de la historia. Sin conocer, no obstante, a Warburg, este filósofo ha podido escribir que en “la existencia del presente” hay siempre una “persistencia de lo histórico y como una instancia hacia el futuro”<sup>25</sup>. El *Nachleben* es pues la esencia propia de todo tiempo y la supervivencia puede definirse como “un no-ser-ya, que, sin embargo, es de algún modo todavía”<sup>26</sup>. En ese sentido, no existe algo así como la pureza del instante como unidad del tiempo dado que en sí mismo todo instante está habitado a la vez por el pasado y el futuro. El *Nachleben* es la categoría que define la existencia de tiempos pasados que están presentes pero no son actuales en el seno mismo de todo instante; es decir, es la categoría que define la espectralidad consustancial a todo intervalo temporal. El ser del pasado en el presente no existe actualmente en él sino que más bien tiene un tipo de ser que convendría llamar junto con Alexius Meinong subsistencia, otro término que tal vez traduce muy bien el sentido de las especulaciones warburguianas.

---

24. A. Warburg, “Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara” en: *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, edición de Gertrud Bing, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1932, vol. 2, pp. 459-488. Sobre estas figuras, cf. también, F. Saxl, *La fede astrologica di Agostino Chigi: interpretazione dei dipinti di Baldassarre Peruzzi nella Sala di Galatea della Farnesina*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934.

25. A. Millán Puelles, *Ontología de la existencia histórica*, Madrid, Rialp, 1951, p. 38.

26. *Ibid.*, p. 38.

Pensemos, por ejemplo, en la imagen de un cuadro. Ciertamente, como lo muestra Warburg, toda imagen vehiculiza emociones primordiales y sensaciones a-subjetivas pero capaces de producir lo humano: desde ese punto de vista, son objetos sensibles que podríamos denominar —de un modo clasificatorio pero no jerárquico— *inferiora*, siguiendo la terminología de Alexius Meinong. Ahora bien, en el cúmulo de las emociones sensibles que se transparentan sobre el medio temporal, existe, ciertamente, un objeto cognoscible. ¿Cómo puede conocerse la *Ninfa* warburguiana? ¿Cuál es su estatuto fenomenológico?

Resulta, en este punto, fundamental subrayar que la imagen (re)presentada no es, de ningún modo, lo que algunas líneas de interpretación llaman una “ficción”. Para Warburg, la imagen tiene una forma de existencia independiente de sus creadores materiales y, en este sentido, configura una suerte de *superius* de lo sensible. Estamos así en presencia de lo que Meinong llamaba un “objeto” y como tal posee la característica de la “objetividad”. Es decir, se imponen a un sujeto como existencias que se hallan más allá de cualquier conciencia intencional y, al mismo tiempo, no tienen una verdadera existencia, sino que subsisten (“sobreviven” podríamos ahora decir con un vocabulario warburguiano).

Sin embargo, como hace notar Meinong, sería más propio calificar su existencia como *aussersein*, “allende el ser”<sup>27</sup>. Es decir, se trata de objetos que están más allá de cualquier determinación metafísica propia del ser o del no-ser y, en consecuencia, de la verdad o de la falsedad cuyos valores son sólo determinables, por así decirlo, *a posteriori* y de acuerdo con las variaciones de los diferentes mundos históricos que puedan atravesar, si bien ningún juicio de valor puede trascender dichas esferas mundanas particulares para constituirse en eterno.

Son existencias que Meinong ha calificado como “fantasmales (*schattenhaft*)”<sup>28</sup>. La naturaleza fantasmal (*shattenhafte Natur*) de los objetos estéticos es su característica post-metafísica. En cierta medida, todo objeto estético podría ser clasificado, paradójicamente, como un “sensible espectral” dado que si bien son captados netamente por los sentidos, su existencia puede conceptualizarse por fuera de los cánones tradicionales de la metafísica del ser. Como todo instante tiene una multiplicidad de pasados y futuros que lo habitan, toda imagen puede ser considerada como bajo los parámetros de una trans-objetividad.

La noción de “trans-objetualidad” implica la concepción según la cual toda imagen (estética) está inmanente e indistinguiblemente conformada por una multiplicidad sensible y una multiplicidad espectral que se desa-

27. Cf. A. Meinong, *Teoría del objeto...*, trad. cit., pp. 54-58.

28. *Ibid.* pp. 130-132.

rollan, conjuntamente, a lo largo de una estela temporal. En ese sentido, la noción misma de materia deja de ser empíricamente unitaria y sólida para pasar a estar habitada por componentes fantasmales y la espectralidad adquiere también una forma de impureza sensible que la aleja de lo puramente inteligible<sup>29</sup>. La estética, en este punto, se transforma en una suerte de espectrología sensible de objetos meinonguianos cuya cartografía está aún por ser construida<sup>30</sup>.

De este modo, cada una de las *Ninfas* de las tablas del *Atlas* de Warburg es verdaderamente un ente trans-objetual puesto que cada una de las formas sensibles que la representan está permanentemente habitada por espectros milenarios en sus fugas históricas. En este sentido, algunas teorías estéticas contemporáneas han intentado despotenciar el legado meinonguiano del mismo modo que los iconólogos intentaron apaciguar la indomable fuerza de los textos warburgianos. Esto ha sido posible con la reducción de los objetos meinonguianos a simples “mundos de ficción” o “*games of make-believe*” que interactúan con la psicología individual de las pseudo-vivencias que serían las emociones estéticas de los sujetos<sup>31</sup>. Contrariamente a este punto de vista, como lo ha señalado recientemente Giorgio Agamben en una interpretación del *Atlas* warburgiano según el *corpus* de la magia renacentista y que, en muchos aspectos, es profundamente cercana a la que hemos propuesto aquí, “las *Pathosformeln* no se encuentran ni en la mente del artista ni en la del historiador: estas coinciden con las imágenes que el atlas puntualmente registra”<sup>32</sup>.

De esta manera, podemos apreciar los desplazamientos propiciados por Warburg a la hora de pensar la imagen a partir de su legado teórico. Por un lado, ha favorecido la consideración de la estética como una disciplina

---

29. Desde esta perspectiva, sería muy fructífero retomar las esenciales consideraciones de Jacques Derrida según la cual una “fenomenología de lo espectral” no puede pensarse sino como una “disciplina regional” de una “fenomenología de la imagen”. Cfr. J. Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1999, p. 215.

30. En consonancia con esta línea interpretativa, Giorgio Agamben ha propuesto acercar la ciencia general de los objetos no metafísicos de Meinong a la patafísica de Alfred Jarry como manifestación privilegiada de los tiempos del final de la historia de la metafísica occidental. Cfr. G. Agamben, *Che cos'è la filosofia?*, Macerata, Quodlibet, 2016.

31. El mayor representante de esta corriente ontológica y estética que reduce el meinonguianismo a un simple juego psicológico de mundos ficcionales es K. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Massachusetts: Harvard University Press, 1990. Cfr. asimismo otro importante artículo de este autor que expresa una concepción de los objetos puros aplicando una suerte de “navaja de Ockham” sobre los mundos estéticos de ficción: K. Walton, “Projectivism, Empathy and Musical Tension”, in *Philosophical Topics*, vol. 26, n° 1-2, 1999, pp. 407-440.

32. G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*. Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 58.



cuya autonomía es epistemológicamente relativa puesto que, en lugar de constituirse como ciencia de lo bello o transformarse en una aliada de la iconología, Warburg propugnó por una estética que recuperase sus fundamentos como ciencia de la imagen sensible y, por tanto, enlazada con una teoría antropogenética de las emociones. Por otro lado y como consecuencia del primer desplazamiento, Warburg sentó las bases para hacer de la imagen una de las vías regias de acceso a una antropología histórica y post-metafísica del devenir humano. De este modo, podría tornarse posible pensar una *pathologia* de la temporalidad que presente a las imágenes como cantera privilegiada a la hora de considerar la filosofía por venir según una *copulatio* entre la transparencia del pensar y las formas-de-vida<sup>33</sup>.

---

33. Un camino en esta perspectiva se halla en E. Coccia, *La trasparenza delle immagini. Averroè e l'averroismo*, Milano, Mondadori, 2005, p. 217.

