

Imagen, historia y montaje: algunos puntos de intersección entre la obra de Aby Warburg y el cine

Emilce Fabricio

Universidad Nacional de Rosario- UNR
(Argentina)

Resumen

La obra de Aby Warburg presenta elementos aún hoy disruptivos para los abordajes de la historia cultural. Mi intención es explorar posibles contribuciones del pensamiento warburguiano al análisis de la imagen audiovisual. Para esto abrevaré en su matriz teórico-metodológica con la guía de dos autores que se nutren de ella: por un lado, Philippe-Alain Michaud, con su original estudio del movimiento en Warburg y en el cine; por otro lado, Georges Didi-Huberman, de quién me interesan sobre todo sus reflexiones en torno a los anacronismos y a un pensamiento por el montaje.

Palabras clave:

Aby Warburg, cine, montaje, imagen, movimiento

Image, history and montage: some points of intersection between the work of Aby Warburg and the cinema

Abstract

The works of Aby Warburg present elements for the approaches to cultural history that are still disruptive today. My intention is to explore possible contributions of Warburg's thought to the analysis of the audiovisual image. To do this I will study from his theoretical-methodological matrix with the guidance of two authors who draw on it: on the one hand, Philippe-Alain Michaud, with his original study of movement in Warburg and in the cinema and on the other hand, Georges Didi-Huberman, whose reflections on anachronisms and a thought montage are of my interest.

Keywords:

Aby Warburg, cinema, montage, image, movement

Imagem, história e montagem: alguns pontos de intersecção entre a obra de Aby Warburg e o cinema

Resumo

O trabalho de Aby Warburg apresenta elementos ainda hoje disruptivos para as abordagens da história cultural. Minha intenção é explorar possíveis contribuições do pensamento warburguiano para a análise da imagem audiovisual. Para isto me nutrirei da sua matriz teórico-metodológica com a orientação de dois autores que nela se baseiam: de um lado, Philippe-Alain Michaud, com seu estudo original do movimento em Warburg e no cinema; por outro lado, Georges Didi-Huberman, de quem me interessam suas reflexões em relação aos anacronismos e a um pensamento pela montagem.

Palavras-chave:

Aby Warburg, cinema, montagem, imagem, movimento

Introducción

El propósito del presente artículo es por un lado profundizar en algunos aspectos de la obra de Aby Warburg en relación con el análisis de las imágenes y por otro lado reflexionar sobre sus posibles aplicaciones y vinculaciones con el pensamiento en torno a la imagen cinematográfica.

La obra de Aby Warburg irrumpe en el escenario de la historia del arte y de la historia cultural como un elemento disruptivo, renovador. Si sus estudios en torno al Renacimiento proveyeron una particular visión del mencionado periodo « como tiempo de inauguración de la modernidad» (Burucúa, J.E, 2002:13), sus propuestas de orden metodológico nos introducen a nuevas posibilidades en la concepción de la historia, en tanto objeto de estudio y en tanto disciplina.

Warburg no se dedicó al estudio de la imagen cinematográfica, quizá por estar alejada de su campo habitual, probablemente porque el cine estaba siendo creado (en un proceso para nada monolítico ni lineal, que involucró una tensión y una correlación entre ciencia, espectáculo e industria) al mismo tiempo en el que Warburg desarrollaba toda su vida profesional. Sin embargo, dos aspectos fundamentales acercan, emparentan, el pensamiento de Warburg al cine. Por un lado, el problema del movimiento, más precisamente de la relación entre imágenes y movimiento, y del movimiento en las imágenes. Por otro lado, la noción de

montaje, presente como principal operación intelectual del cine entendido en tanto dispositivo narrativo y generador de significaciones; presente también como operación metodológica insoslayable en la gran obra de Warburg, el *Atlas Mnemosyne*. Son los desarrollos propuestos por Philippe-Alain Michaud y por Georges Didi-Huberman los que posibilitan esta lectura. Si bien no me detendré en las polémicas y diversas interpretaciones tejidas sobre la obra de Warburg, vale aclarar que voy a desarrollar este trabajo siguiendo principalmente la perspectiva de los dos autores mencionados.

Imágenes y movimiento

Pero aun entonces la imagen no estará viva; objetos esencialmente nuevos no existirán para ella. Conocerá todo lo que ha sentido o pensado, o las combinaciones ulteriores de lo que ha sentido o pensado.

Adolfo Bioy Casares,
La invención de Morel, 1940

En su trabajo de 1893 “El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli”, Warburg se propuso determinar los rasgos de la antigüedad presentes en dichas obras renacentistas, a través de un ejercicio comparativo con obras poéticas y de crítica artística contemporáneas a ellas. A partir de este análisis identificó los elementos de la supervivencia

(*Nachleben*) de lo antiguo en lo moderno: « En una serie de obras de arte emparentadas por el objeto que tratan (...) se pone de manifiesto la inclinación, nacida del conocimiento que entonces se tenía del mundo antiguo, a recurrir a las obras de arte de la Antigüedad siempre que se trataba de encarnar la vida en su movimiento externo» (Warburg, 2005:87).

Esta preocupación por las supervivencias puede comprenderse en el contexto de un interés profundo de Warburg por las recurrencias presentes en el proceso civilizatorio. Según su concepción, existen elementos de la cultura que se encuentran en diferentes civilizaciones, es decir, que han persistido a la caída de una civilización para reaparecer siglos después.

Siguiendo a Georges Didi-Huberman, José Emilio Burucúa nos habla de la existencia postulada por Warburg de dos *Denkräume* o umbrales del pensamiento: el umbral mágico y el lógico-racional. Ambos umbrales emergen juntos al nacer una civilización, son sincrónicos y coexisten. En la medida que las civilizaciones avancen, habrá una preeminencia del umbral lógico-racional, mientras el umbral mágico sigue latente, existiendo pero débilmente. Cuando una civilización atraviesa situaciones de crisis social, el umbral lógico-racional se desmorona, pero el umbral mágico sigue existiendo, permitiendo la supervivencia de algunos elementos pertenecientes a la cultura que se extingue.

El papel del arte, fundamentalmente de las imágenes, es servir a la manera de un pasaje entre uno y otro umbral. Los elementos que perviven, esas imágenes recursivas, son lo que Warburg llama *Pathosformeln*: «un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis» (Burucúa, 2005:461), que se transmiten intergeneracionalmente durante el proceso civilizatorio, a través del cual cada *Pathosformel* «atraviesa etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones entusiastas y de metamorfosis.» Estas *Pathosformeln* se manifiestan en imágenes que aparecen de manera recurrente en el arte a lo largo de diversas épocas y sociedades. De esta manera, podemos encontrar, a modo de formas e íconos que se repiten, *Pathosformeln* de la Antigüedad en la fotografía del siglo xx. En su análisis sobre Sandro Boticelli, Warburg encuentra un signo de estas supervivencias en la *Pathosformel* de la Ninfa, en tanto resultado de la búsqueda renacentista de un «signo privilegiado y manifiesto de la vitalidad pagana, perdida o latente en textos e imágenes de la Antigüedad» (Burucúa, 2002:15).

Un elemento que tendrá en cuenta a la hora de buscar las manifestaciones de la Antigüedad en el Renacimiento será la representación del movimiento:

En este contexto es posible seguir paso a paso cómo los artistas y sus mentores

veían en «la Antigüedad» el modelo de un movimiento externo intensificado y cómo se apoyaban en los modelos antiguos siempre que se trataba de representar motivos accesorios en movimiento [[*bewegtes Beiwerk*]] —tanto en el montaje como en los cabellos—. (Warburg, 2005:73)

Es precisamente de esta preocupación por el movimiento de lo que se vale Philippe-Alain Michaud para establecer una relación entre el pensamiento warburgiano y los desarrollos e investigaciones que dieron origen al cine. En el último tercio del siglo XIX podemos encontrar una suma de hombres de ciencia, inventores, empresarios, que tenían una preocupación particular por resolver el problema de la representación fidedigna de la realidad, un proceso que Noël Burch caracterizó como «la “apertura” por etapas muy distintas, que generalmente se reflejan mutuamente, de una gran aspiración que viene a ser la portadora de la ideología burguesa de la representación» (Bürch, 1987:21).

Dentro de ese heterogéneo conglomerado encontramos la figura de Étienne-Jules Marey, médico y fisiólogo, quien se propuso estudiar el movimiento a partir de su descomposición en fases: sirviéndose de la cronofotografía capturaba imágenes sucesivas de un objeto en movimiento, obteniendo así en cada una de las fotografías un fragmento de ese movimiento. A partir de estas, podía reconstruir las fases del movimiento,

precisamente en los instantes de su detenimiento. En 1894, Marey publica *Le Mouvement*, un texto en donde recopila los resultados de sus estudios. En este texto, Michaud señala un encuentro con el pensamiento de Warburg: «la figura ya no es concebida como una modificación o un estado, sino como la manifestación de una energía que se actualiza en un cuerpo» (Michaud, 2017:75).

El caso de Marey, se distingue entre sus contemporáneos en el sentido de que no busca lograr una representación lo más completa y mimética posible del mundo, sino que sus estudios se dirigen al análisis de aquello que, hasta el momento, parecía un aspecto inasible de la materialidad. Los trabajos de Marey suelen ser citados en las historias del cine precisamente por su participación en esa voluntad que buscaba apropiarse de la experiencia de lo real. La fotografía había logrado la reproducción técnica del mundo con un alto grado de realismo, que para sus contemporáneos significó un modo nuevo de apropiación de lo real; como señala Elizabeth Cowie, «la fotografía, entonces, sutura la separación del espectador subjetivo, humano, de la nueva objetividad de la observación mecanizada» (2014:158) Sin embargo, el movimiento aparece en la fotografía en su carácter de detenimiento: «si la fotografía, con la reducción de los tiempos de pose, logró fijar la imagen de un cuerpo que se desplaza en el espacio, fue tomando una muestra de un segmento finito en la

curva de su desplazamiento» (Michaud, 2017:41). Marey se vale justamente de esta característica para lograr asir el movimiento, en un proceso dual de detenimiento y recomposición. Michaud encuentra una cercanía entre las intuiciones de Marey y las de Warburg, en el sentido que este último también se interesó en la recomposición del movimiento presente en los artistas del Renacimiento, quienes se volcaron a la Antigüedad «para seleccionar allí no entidades estables, fijadas según parámetros iconográficos, sino movimientos que, precisamente, cuestionan toda estabilidad» (Michaud, 2017:78).

Entre los numerosos dispositivos dedicados a imitar el movimiento (del taumátropo a la linterna mágica), el kinetoscopio (registro) y el kinetógrafo (reproducción) desarrollados por W. K. L. Dickson para la *Edison Manufacturing Company*, ofrecieron una imagen cercana a la vida; en palabras de Michaud, el espacio de su reproducción estuvo por primera vez «consagrado no a la imitación de las apariencias sino a la restitución de la presencia» (Michaud, 2017:44). Thomas Alva Edison había incluso llegado a expresar el deseo de crear un espectáculo, una ópera filmada, en el que kinetógrafo y fonógrafo fueran los elementos para dar vida a una realidad artificial formada por imágenes y sonidos provenientes del pasado, no una mera ilusión sino los cuerpos restituidos. Michaud encuentra en este dispositivo formulado por Edison un punto de comparación con

el que «elaboraba Warburg en el espacio del saber cuando definía a los sujetos del pasado como “seres separados” (*abgeschiedene*), seres escindidos entre las imágenes y los textos, conservados en los documentos y las obras, y a los que el historiador puede dar una consistencia casi orgánica» (Michaud, 2017:87).

Si el cinematógrafo de los hermanos Lumière posibilitó la constitución del cine como espectáculo colectivo es porque una multiplicidad de experiencias previas habían marcado el camino y porque su dispositivo respondía, más allá de las intenciones y los pronósticos de sus inventores, a una aspiración largamente soñada, una voluntad que aspiraba a suplir lo que se percibía como una carencia, como algo que la técnica aún no había logrado dilucidar: el estudio y la reconstitución del movimiento. Si la invención del cine, en su carácter técnico, no fue producto del ingenio personal sino que fue un hito más en una larga cadena de ensayos, también es preciso señalar que los científicos y hombres de negocios involucrados en esta tarea buscaban asir la realidad y ser capaces no solamente de reproducirla sino también de invocarla en cuerpo y alma. Michaud llama la atención sobre esta «dimensión demiúrgica» al señalar que «el cine no trató primero de imitar lo real y dar a esa imitación una forma reproducible, sino que fue sustentado por una creencia animista relativa a la supervivencia de los cuerpos»

(Michaud, 2017:86). A esto mismo hace referencia Noël Burch cuando alude a la «ideología frankensteiniana» de la burguesía decimonónica, elemento de unión entre todos los inventos que precedieron a (y coexistieron con) el cine; ideología consistente en «la recreación de la vida, el triunfo simbólico sobre la muerte» (Bürch, 1987:29), la técnica al servicio de la supervivencia del hombre frente a los límites impuestos por la naturaleza.

De la mano con esto, señala Michaud que se establecía también una «dimensión formal», en la que «la proyección de las imágenes sobre la pantalla no hacía sino reproducir el fenómeno del pasaje del cuerpo a la representación». Esto se vería correspondido en los análisis de Warburg, en la medida que «la inscripción de las figuras en el plano parece en primer lugar traducir los procedimientos de traslación de los individuos hacia las imágenes y de transformación de los cuerpos en especies pictóricas» (Michaud, 2017:75). De esta manera, en ambos procedimientos, los cuerpos son transformados en materia representada, conservando o más bien traduciendo ciertas propiedades relativas al movimiento.

Pensamiento y montaje

Una imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica, sino porque la asociación de ideas es lejana y justa.

Pierre Reverdy, *L'Image*

Para desarrollar su noción de *Pathosformeln*, Warburg se valió de un concepto tomado de la psicología fenomenológica de Richard Semon. Este autor postulaba un modelo de funcionamiento de la memoria según el cual las experiencias de los sujetos quedarían impresas en forma de huellas, llamadas por Semon engramas; ante ciertos estímulos similares, estas huellas o engramas generarían respuestas automáticas en los individuos. En el modelo de Warburg, las *Pathosformeln* serían la condensación en formas artísticas de aquellos engramas que las sociedades han ido creando y acumulando a lo largo del proceso civilizatorio. (Burucúa, 2002:28) Warburg se propuso crear una suerte de mapa de estas *Pathosformeln*, el *Atlas Mnemosyne*, proyecto que marcó la última etapa de su trayectoria profesional y de su vida. Burucúa señala que el propósito de esta obra en la que se acumulaban imágenes de tan diversas épocas y soportes, era «construir un espectro continuo, irisado y exhaustivo de representaciones en el cual se reprodujese la trama secular de la memoria de Occidente» (Burucúa, 2002:29).

Esta obra, que busca tejer vínculos y encontrar repercusiones entre imágenes de diferentes contextos espaciales y temporales, hace una correlación entre este objeto de estudio y la metodología elegida, que cobra un carácter eminentemente visual. De esta manera, el mapa de las *Pathosformeln* busca reunir

las reiteraciones de estos motivos para «activar» una respuesta que surja en la interacción entre imágenes. Como plantea Burucúa «establecer la filiaciones entre fenómenos, representaciones y otros objetos culturales de tiempos tan dispares requería la detección de parentescos entre movimientos del cuerpo, gestos, expresiones faciales, interacciones corporales» (Burucúa, 2002:29).

El método warburgiano se imprime en la materialidad de su ejecución, generando en el acto mismo de su concreción el marco epistemológico para su abordaje. La disposición de las imágenes en un mismo plano tiende a desactivar el pensamiento lineal. Al mismo tiempo, el lugar que ocupan las imágenes en el «mapa» no es fija, sino que es relativa y movable. Tentativamente, un cambio en el lugar que cada imagen ocupa puede cambiar la lectura total de un panel, al constituir estos un sistema de posiciones. La confluencia de objetos heterogéneos rompe, según Natalia Taccetta, con la unicidad del vínculo causa-efecto y «propone una particular relación con el espacio (de la imagen, entre imágenes) y con el tiempo (imposible de recomponer en historicidades definitivas)» (Taccetta, 2016:31). *Mnemosyne* propone una alteración en la concepción lineal del tiempo, al hacer accesible el diálogo entre imágenes de diferentes períodos y procedencias. Presente y pasado dejan de ser entidades preconstituidas y su

relación excede la lógica causal, que parece quedar suspendida. El ordenamiento del espacio también debe ser puesto en suspenso, para hacer dialogar imágenes provenientes de espacios muy diversos entre sí, y para separar las que, aunque fueran provenientes del mismo espacio, no tuvieran ese vínculo.

Este ordenamiento del *Atlas Mnemosyne* abre un desafío para la propia concepción de temporalidad sostenida por la historiografía. Georges Didi-Huberman, partiendo de la concepción de la historia del arte como historia de las imágenes, propone hacer lugar en la historia para el anacronismo, cuyo surgimiento vislumbra «en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia» (Didi-Huberman, 2007:48); en ese pliegue emerge el síntoma, entendido este como lo que viene a desestabilizar la historia. Lejos de ser atemporal, la imagen posee una temporalidad que «será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa» (Didi-Huberman, 2007:49). Esta propuesta contiene la superación de la aparente paradoja según la cual «se dice que hacer la historia no es hacer anacronismo; pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente» (Didi-Huberman, 2007:55). La construcción de un discurso histórico que de esta manera incorpora y asume el

anacronismo tendría entonces un carácter más de montaje que de narrativa lineal.

La noción que desarrolla Didi-Huberman (a partir de Warburg y también de Benjamin) de un conocimiento a través del montaje, se diferenciaría de otras formas convencionales de construcción de conocimiento en un «doble nivel»: «por un lado lo que construye el montaje es un *movimiento*, aunque sea “entrecortado”: es la resultante compleja de los polirritmos del tiempo en cada objeto de la historia. Por otro, lo que hace visible el montaje —aunque sea de manera “entrecortada”, por ende parcial— es un *inconsciente*» (Didi-Huberman, 2007:176).

Así definido, este modo de conocimiento entra en resonancia directa con los procedimientos cinematográficos. Michaud señala que, al igual que los engramas, «las imágenes consignadas en las láminas del *Atlas* son “reproducciones”, pero reproducciones fotográficas: literalmente, fotogramas» (Michaud, 2017:253). En su interpretación, en el *Atlas Mnemosyne* el sentido emerge precisamente en los espacios vacíos, los espacios-entre: en la interrelación que se establece entre los distintos «fotogramas» para dar lugar al surgimiento de sentidos que no se podrían establecer de otro modo. Para fundamentar esto Michaud retoma el término «iconología de los intervalos» empleado por Warburg en su diario, que daría cuenta de «una iconología que recaería no en la significación de las figuras

(...) sino en las relaciones que esas figuras mantienen entre ellas en un dispositivo visual autónomo, irreductible al orden del discurso».

Michaud encuentra el procedimiento warburgiano reiterado en el colosal proyecto llevado adelante entre 1988 y 1998 por Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*. Esta serie videográfica consiste en el montaje de una gran cantidad de material fílmico de diferentes épocas y países, en tensión con palabras sobrepuestas y con voces *over* que repiten textos de carácter generalmente poético. Michaud entiende que Godard «trabaja el material fílmico como Warburg el de la historia del arte, haciendo surgir el sentido de la actualización de las imágenes por revelación recíproca que solo permite la técnica del montaje» (Michaud, 2017:258). Dicho esto, el procedimiento utilizado por Godard no es más que una hipérbole, la utilización llevada al extremo de las técnicas que son propias del medio cinematográfico (a expensas de que se trate de un cine narrativo tradicional o de films de orden experimental): el montaje horizontal y vertical, el encuadre, el ritmo, la creación de sentido a través de la puesta en tensión de diferentes imágenes.

Es así que, a partir de los conceptos de intervalo y de montaje, Michaud puede establecer también una relación entre el pensamiento de Warburg y el de Sergei Eisenstein: en la medida que en la concepción eisensteiniana del cine su esencia

«no reside en el contenido de las imágenes sino en la relación entre estas o incluso, en el interior de una imagen aislada, entre las partes de esa imagen» (Michaud, 2017:275), de igual modo «las cadenas de imágenes son dispuestas en *Mnemosyne* como ideogramas, produciendo un nuevo lenguaje en la historia del arte que se emparenta con la sintaxis visual eisensteiniana» (Michaud, 2017:275).

En la actualidad, la convención cinematográfica presenta la tendencia a realizar un montaje lineal: una imagen sucede a otra, brindando una ilusión de continuidad. Este procedimiento, si bien se postula hegemónico, dista de ser la única posibilidad para el cine. Como lo demuestra la ya mencionada video-serie de Godard, las posibilidades del montaje pueden ser también utilizadas para habilitar otras modalidades del pensamiento. El cine experimental y el videoarte son medios prolíficos para este tipo de experimentación. Es también lo que el documentalista Harun Farocki llama «montaje blando». En muchas de sus video-instalaciones suele trabajar con dos o más pantallas que muestran imágenes diferentes en simultáneo. En este modo de exhibición hay una voluntad de llevar al público las operaciones intelectuales que realiza quien hace una película: «Cuando se edita (...) por lo general se deja fija una imagen o se visualizan todas la imágenes siguientes posibles. Quizás trabajando con dos o más imágenes

simultáneamente podamos obtener un resultado analítico o constructivista» (Farocki, 2015:258). Estos ejemplos nos llevan de nuevo, por aproximación al *Atlas Mnemosyne*, o al menos a algunos de sus aspectos formales, como la puesta en relación de imágenes en un mismo plano habilitando un pensamiento por el montaje.

Warburg y el cine recorrieron caminos paralelos, pero las posibilidades abiertas por el historiador pueden abrir un puente para acercar herramientas metodológicas de ambos campos que sean de utilidad a la hora de estudiar las imágenes visuales y audiovisuales.

Conclusiones

¿Cómo podemos situarnos, quienes vemos cine con una intención crítica, frente a estos cuerpos reconstituidos fantasmagóricamente? ¿Cómo podemos, en tanto historiadoras e historiadores, aprehender la imagen cinematográfica desde su propia especificidad para abocarnos a través de ella a la comprensión del pasado, de la sociedad? No es la pretensión de este trabajo encontrar respuestas a estos interrogantes, pero si es posible contribuir al intento de comenzar a pensar en torno a ellos.

El acercamiento al pensamiento de Warburg aquí propuesto busca resaltar algunos de aquellos aspectos que pueden acercar el pensamiento historiográfico al pensamiento de las imágenes audiovisuales.

En Warburg, objeto, método y concepción de la historia entran en resonancia directa unos con otros, son elementos indisolubles. Didi-Huberman comenta sobre la concepción de Warburg acerca de la historia del arte:

Ya en 1888 —no tenía entonces más que 22 años— Warburg fustigaba en su diario íntimo a la historia del arte para «personas cultivadas», a la historia del arte «estetizante» de los que se contentan con evaluar las obras figurativas en términos de belleza; y apelaba a un *Kunntwissenschaft*, una «ciencia del arte» específica, escribiendo que sin ella sería un día tan vano hablar de las imágenes como para un lego en medicina disertar sobre una sintomatología. (Didi-Huberman, 2009:31)

En su búsqueda de las *Pathosformeln*, en el rastreo de sus momentos de emergencia, los signos de su pervivencia en nuevas formas, Warburg fue desarrollando un método que se distanciaba del habitualmente utilizado por la historia del arte de su época: no tenía el objetivo principal de establecer una correlación lineal entre obra, artista y contexto, sino que adoptaba un carácter indiciario, apelando al establecimiento de relaciones no convencionales y a un tipo de pensamiento que se vale tanto del análisis como de la intuición. Esta aproximación, sin prescindir totalmente de los textos, encuentra su fuente principal en las imágenes, a la

vez que posibilita un pensamiento *desde y con* las imágenes.

En este sentido, la perspectiva que desarrolla Warburg se propone como un desafío. En palabras de Didi-Huberman

«Exceder *el marco epistemológico de la disciplina tradicional era acceder a un mundo abierto de relaciones múltiples, inauditas, peligrosas incluso de experimentar (...). Peligro para la historia misma, para su práctica así como para sus modelos de temporalidad: porque el síntoma difracta la historia, en un sentido la desmonta, al ser él mismo una conjunción, una colisión de temporalidades heterogéneas (...).*» (Didi-Huberman, 2017:21)

Pero este desafío se constituye en función de formular un nuevo tipo de pensamiento para un objeto nuevo de análisis, abriendo la posibilidad a nuevos resultados.

La particular concepción de la historia y las posibilidades abiertas del método warburgiano ponen en juego unas premisas/experiencias que, traídas al estudio de la imagen audiovisual, permiten pensarla no solo como una fuente para la producción de conocimiento sino también como una concepción epistemológica propia; esto es, la apertura a una forma de producir conocimiento directamente a partir las imágenes, que se suma (sin reemplazarlos) al pensamiento más «letrado» que prima tradicionalmente en las ciencias sociales. Vivimos en una sociedad que se comunica en

alto grado y a varios niveles a través de imágenes. Es indispensable para las ciencias sociales comprenderlas de forma crítica y poder también intervenir en esta comunicación. El pensamiento de Warburg brinda herramientas de gran valor para este propósito: las operaciones de desmontaje y montaje de las imágenes contribuyen al análisis crítico de las mismas, a la par que siendo semejantes a algunos procedimientos propios de la realización cinematográfica brinda una particular coherencia entre objeto y metodología.

Bibliografía

- BURCH, N. (1987) *El Tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra
- BURUCÚA, J.E. (2002) *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Bs.As: Fondo de Cultura Económica
- _____ (2005) Mesa redonda Presentación de lo impresentable, *Psicoanálisis APdeBA* - Vol. XXVII - N° 3, 459 – 490
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- _____ (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores
- _____ (2017) Saber-movimiento (El hombre que le hablaba a las mariposas), en Michaud, P.A, *Aby Warburg y la imagen en movimiento*, Bs.As: Libros UNA, 17 - 25
- FAROCKI, H. (2015) *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires: Caja Negra
- MICHAUD, P.A (2017) *Aby Warburg y la imagen en movimiento*, Bs. As: Libros UNA
- TACCETTA, N. (2016) La desmaterialización de la historia en la era del archivo (cinematográfico) de Aby Warburg a Jean-Luc Godard, *Crítica Cultural*, Critic, Palhoça, SC, v. 11, n. 1, 29-48
- WARBURG, A. (2005) El nacimiento de Venus y La Primavera de Sandro Botticelli (1893), en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid: Alianza
- COWIE, E. (2014) El espectáculo de los hechos y el deseo de realidad, *Revista Cine Documental*, n° 9, 149 – 181