

39

NINFAS  
SERPIENTES  
CONSTELACIONES

LA TEORÍA  
ARTÍSTICA  
DE

Aby  
Warburg



NINFAS  
SERPIENTES  
CONSTELACIONES

LA TEORÍA  
ARTÍSTICA  
DE  
Aby  
Warburg



Presentación Andrés Duprat	5
Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski	6
Cronología	14
Proyecciones de una teoría	20
La ninfa Sandra Szir	22
El héroe Federico L. Ruvituso	44
La serpiente y la magia José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski	62
Un poema / Serpiente	78
El cielo estrellado Roberto Casazza	84
La distancia y la memoria José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski	104
Bibliografía	116
Obras en exhibición	118
English Translation	124



Los museos invitan a reflexionar sobre las diferentes maneras en que las imágenes interpelan y constituyen identidades, estructuras sociales, derivas sensoriales y claves espirituales en cada época. El aprendizaje que su contemplación instiga requiere miradas diversas, curiosas y críticas sobre el universo de las formas para dar con sus múltiples posibilidades de abordaje.

El historiador alemán Aby Warburg fue un maestro de la mirada, en tanto concibió expresiones alegóricas destinadas a pensar el vínculo entre imágenes, textos e historia. Suscitó una vasta indagación sobre los modos en que el presente invoca el pasado y lo reinventa, de forma a veces subrepticia y otras eminente.

Este catálogo acompaña la exposición que se presenta en las salas de nuestro Museo en sintonía con el Simposio Internacional Warburg 2019, organizado por la Biblioteca Nacional y el Bellas Artes. José Emilio Burucúa, junto con un equipo de investigación integrado por Roberto Casazza, Nicolás Kwiatkowski, Federico Ruvituso y Sandra Szir, elaboró una propuesta curatorial que interroga a una serie de obras del patrimonio argentino, de distintas épocas y estilos, según ciertas fórmulas míticas e históricas expresadas en clave warburguiana.

Animada por el propósito de fundar una práctica de interpretación abierta a nuevas sendas conceptuales, la intervención del historiador hamburgués reconfiguró nuestro enfoque al orientarlo hacia tópicos que, sin el concurso de su enseñanza, permanecerían acaso imperceptibles. La revitalización de las artes que esta operación crítica produce convoca a novedosos acercamientos a las obras, que acentúan el carácter del museo como dispositivo de reflexión.

Constituye un auténtico desafío brindar al público del Bellas Artes la ocasión de ensayar estas otras aproximaciones, a partir de la herencia intelectual de Warburg, a cada una de las obras expuestas y, en su conjunto, a la historia del arte.

Andrés Duprat  
Director  
Museo Nacional de Bellas Artes

# Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura

JOSÉ EMILIO BURUCÚA Y NICOLÁS KWIATKOWSKI



En 1860, trescientos años de reflexión histórica sobre el renacimiento de las artes y de las ciencias en la Italia de los siglos XIV al XVI dieron lugar a la publicación de una gran síntesis, escrita por el suizo Jacob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien*. El libro fue traducido al inglés, al francés y al italiano con el título *La civilización del Renacimiento en Italia*. Solo el español conservó la palabra *cultura* desde 1941. En el deslizamiento de la *Kultur* a la civilización, se hacen presentes las maneras dispares en que diferentes tradiciones occidentales designaron las totalidades del trabajo físico y mental en el mundo humano (Elias, 1987 [1968-1969], capítulo I). De cualquier modo, Burckhardt presentó allí los caracteres generales de aquella época de la historia italiana como umbrales de los tiempos modernos. La vida urbana de la península abrió los caminos hacia las formas seculares y autónomas del Estado, el desarrollo del individualismo en cuanto factor básico del cambio social, el redescubrimiento del mundo, del ser humano y de su inmanencia, el despuntar de nuevas sensibilidades sociales, artísticas y religiosas, procesos todos para cuyo desenvolvimiento fue fundamental la resurrección del saber, las letras, la arquitectura y las artes de la Antigüedad. Aunque dinámico y cargado de contradicciones, el cuadro que Burckhardt hizo del Renacimiento estaba impregnado de un entusiasmo admirativo que se propagó a varias generaciones de historiadores.

Aby Warburg se formó en el marco de esa visión de la cultura europea, pero ya en la década de 1890, llamó la atención sobre un elemento perturbador en el proceso presuntamente triunfal de la “vuelta a la vida” de la axiología y el paganismo antiguos. Se trata de la irrupción de la ninfa, un personaje de la vieja cultura del Mediterráneo, olvidado durante el Medioevo, que no solo reapareció con fuerza como símbolo o elemento mítico en las letras y las artes plásticas de finales del 1400, sino que se coló también en las representaciones sagradas del cristianismo. Por ello, Warburg estudió, en los primeros tiempos de su trabajo de investigador, el despliegue y multiplicación del motivo de la ninfa antigua. Lo halló en la poesía de Angelo Poliziano y en la pintura de Sandro Botticelli. Lo encontró también en escenas religiosas, bajo el aspecto de una joven que, vestida con una túnica ligera, portadora de una canasta sobre la cabeza, con su cabellera agitada, se desplaza libre y rápidamente en el primer plano de los interiores donde acaecen, por ejemplo, el nacimiento de la Virgen (en el *Tondo Corsini*, de Filippo Lippi) o el nacimiento del Bautista (en el fresco de Domenico Ghirlandaio, en el ábside de Santa Maria Novella) (Warburg (2005) [1932], 73-121).

Warburg se acercó a los descubrimientos de Hermann Usener sobre la supervivencia de las mitologías antiguas en el pensamiento religioso y científico de épocas más recientes, y a las exploraciones de Karl Lamprecht alrededor de los estadios psicosociales por los que transitaron los pueblos europeos, desde una era mágico-simbólica hasta el subjetivismo romántico y moderno. A partir de esas ideas, convirtió aquella ninfa en signo privilegiado de las tensiones, los desequilibrios, que produjo la aparición inesperada de lo pagano en las iconografías estables y canónicas del cristianismo. La ninfa fue el indicio de



Domenico Ghirlandaio, *El nacimiento de San Juan Bautista*, fresco, 1485-1490, Capilla Tornabuoni, Santa Maria Novella, Florencia.

la confrontación entre el horizonte del Medioevo católico, ordenado en torno de un ideal trascendente y ascético, y el horizonte renacido de la civilización y los valores de la Antigüedad, basado más bien en un ideal filosófico y práctico de la vida que había ensalzado la actividad humana en el campo ciudadano de la política. El auge del retrato individual en la Florencia de los Medici, tema que Warburg trató en un artículo famoso (Warburg (2005) [1932], 147-175), estuvo relacionado con ese nuevo *desideratum* del compromiso cívico y moral de los individuos. Pero el significado de la ninfa fue aún más allá: epítome del dinamismo vital que los antiguos paganos habían atribuido a los cuerpos bellos y jóvenes y que a, finales del *Quattrocento*, regresaba, poderoso, al campo de la experiencia humana en Italia, para expandirse más tarde al resto de Europa.

Este carácter de centro de gravedad en un sistema iconográfico, asumido por la imagen de la ninfa, condujo a Warburg a explorar otros conglomerados de formas, expresiones y sentidos que pudieran ser vistos también como señales del conflicto cultural y la confrontación de los horizontes pagano y cristiano en el Renacimiento. Tales entidades se le revelaron a la hora de analizar la supervivencia de los modelos antiguos en el dibujo de la *Muerte de Orfeo*, que Durero realizó en 1494 (Warburg (2005) [1932], 401-408). Nuestro autor volvió a descubrir una representación canónica del cuerpo humano, cuyos gestos expresan una emoción intensa a la que determinada comunidad cultural asigna un valor significativo. En este caso, se levantaba frente al contemplador la figura del héroe en el momento de su máximo padecimiento. A propósito de este nuevo tema genérico de la iconografía mitológica, Warburg acuñó la locución *Pathosformel*, fórmula de *pathos*, es decir, un conjunto de elementos plásticos (líneas, efectos de volumen, relaciones espaciales entre las partes) que representan un personaje típico y, a la par, transmiten intensamente su estado psíquico. Deducimos así que la ninfa puede considerarse la primera *Pathosformel* encontrada y descrita por Warburg. El héroe en el momento de su padecimiento y muerte es la segunda de esas fórmulas que nos permiten comprender y explicar mejor el fenómeno histórico del Renacimiento.

Héroes antiguos, de las tradiciones bíblica y pagana, o modernos, de la épica europea entre Dante y Milton, han sido los protagonistas perennes de la lucha de la humanidad contra las fuerzas enormes del caos y la muerte. Los animales



Ercole de' Roberti, Francesco del Cossa y Cosimo Tura, *Abril*, en el *Ciclo de los Meses*, fresco, 1469-1470, Palacio Schifanoia, Ferrara.

violentos dotados de gran fuerza (el león, el jabalí, el toro), los monstruos, reales o imaginarios (el dragón, la hidra, híbridos como los cinocéfalos o los centauros), simbolizaron a los antagonistas de aquellos seres humanos excepcionales. Hércules y buena parte de sus doce trabajos, Perseo y la Medusa, Belerofonte y la quimera, Sansón y el león, San Jorge y el dragón son los ejemplos más corrientes de estos combates. No resulta caprichoso, por tanto, que el enfrentamiento simbólico se haya concentrado en la oposición frecuente del ser humano y la serpiente (es obvio que los dragones y varios híbridos se conectan con el reptil). Pero tampoco habría sido este tipo de asociación el camino inicial que llevó a Warburg a apasionarse por el tema de la serpiente y sus simbolismos. En 1895, Aby viajó a Estados Unidos para asistir a la boda de su hermano en Nueva York. Frecuentó entonces el Instituto Smithsonian en Washington D. C., y luego viajó a Oraibi, Arizona, con el fin de visitar la comunidad Hopi, que aún vive en esa localidad. Asistió allí a la danza *humiskachina* de enmascarados, un rito vinculado al crecimiento del maíz, y recogió abundante documentación sobre un ritual (que no presencié) de fertilidad y de invocación a la lluvia, en el cual se exigían manipulaciones o contactos muy próximos entre los celebrantes y decenas de ofidios. Registró también pinturas murales, dibujos de niños y adultos, *patterns* decorativos en los textiles y en la cerámica que reproducían el motivo del zigzag, ligado ora a la representación de la serpiente en movimiento, ora a la escalera hacia el cielo, ora al rayo.

De tal suerte, Warburg descifró el significado y la función múltiples que la víbora, real o representada, poseía en la cultura Hopi: animal del cielo merced a su lazo con el relámpago y la escalera, animal terrestre y peligroso con el que los seres humanos debemos lidiar, animal de las profundidades que puede establecer contacto con los antepasados muertos. Nuestro hombre creía que en el paganismo antiguo las serpientes también habían desplegado esa multitud de sentidos, al ser atributos del furor dionisiaco de las ménades, bestias mortales para el Laocoonte y sus hijos en Troya, y al enrollarse como espíritus sanadores en la clava de Esculapio. Si bien Warburg tenía muy presente el papel maléfico de la víbora en la tradición judeocristiana, recordaba la ambivalencia radical del ofidio en el episodio de la serpiente de bronce contado en Números 21, 9. Para sanar a los israelitas mordidos por víboras en el desierto, Moisés mandó fabricar una serpiente de bronce, que colocó encima de una pértiga. La persona herida que la mirase sanaría de inmediato. La hermenéutica cristiana ha visto en el episodio una prefiguración de la crucifixión, con lo que Cristo se habría asimilado en este pasaje nada menos que a la serpiente, símbolo por antonomasia del mal en casi todo el resto de las Escrituras. La experiencia fascinante de Warburg en Arizona fue contada e

interpretada por él mismo en fecha muy tardía (1923), cuando su psiquiatra, el doctor Ludwig Binswanger, lo alentó a pronunciar una conferencia sobre el tema de su viaje a Nuevo México (Warburg (1995), 1-55). El texto completo de esa intervención se publicó de manera póstuma, pues Aby no veía esas páginas como “el resultado de una indagación científica”, sino que, por el contrario, las consideraba “confesiones desesperadas de alguien que busca la salvación”. Pensaba, finalmente, que quizá sirvieran de ayuda para quienes lo sucedieran “en el intento de alcanzar la claridad y superar la tensión trágica entre la magia instintiva y la lógica discursiva”. En ese sentido, interpretaba su texto como “confesiones de un esquizoide incurable, depositadas en los archivos de los psiquiatras” (Gombrich, Ernst (1986) [1970], 226-227).

Los ritos Hopi colocaron en el primer plano de los intereses histórico-culturales de Warburg la cuestión de la magia y su valor civilizatorio. Los pueblos del Nuevo Mundo todavía otorgaban, a finales del siglo XIX, un lugar crucial a la invocación, a las manipulaciones con animales salvajes (magia de contacto) y a la imitación de sus movimientos (mágica simpática) para completar el cuadro de las relaciones entre lo humano y lo no humano, junto al uso racional de la observación y la tecnología puestas al servicio de sus actividades agrícolas y artesanales cotidianas. Tras los pasos de Burckhardt y sus propios hallazgos, Warburg conectó fácilmente el mundo mágico primitivo con el tema del regreso poderoso de la magia en sus manifestaciones altas y bajas durante el Renacimiento europeo. Brujería



Alberto Durero, *La muerte de Orfeo*, tinta sobre papel, 1494, Kunsthalle, Hamburgo.

y teúrgia, horóscopos y astrología de las esferas, conjuros y profecías religiosas, fisonomías y correspondencias analógicas entre el macro y el microcosmos fueron los amplios límites de aquella restauración de la cultura mágica en los siglos XV y XVI, que terminó siendo, de modo paradójico, la vía hacia un nuevo saber del cielo fundado en la geometría y en la cuantificación de las fuerzas de la naturaleza. *Per monstra ad sphaeram*.

El firmamento estrellado devino así un tema de temas en las investigaciones que Warburg llevó a cabo entre 1908 y 1918. En primer lugar, un análisis del recorrido de ideas astrológicas de la Alejandría tardo antigua a la India y de la India de vuelta a la Europa de fines del Medioevo permitió a nuestro *scholar* recuperar las nociones de los decanatos correspondientes a cada signo del zodiaco y de sus constelaciones ocultas. Ellas fueron la clave para explicar los frescos astrológicos que pintaron Cosimo Tura, Ercole de' Roberti y Francesco del Cossa en el Palacio Schifanoia de Ferrara hacia 1470 (Warburg (2005) [1932], 415-438). Merced a esta inmersión en la astrología y sus movimientos, Warburg descifró uno de los *rebus* más resistentes de la iconografía renacentista. En segundo lugar, durante los años terribles de la Primera Guerra Mundial, Aby se ocupó de la tragedia y los males precipitados en Alemania por la revolución religiosa de Lutero. Lo hizo desde un punto de vista inédito, que consistió en indagar sobre las profecías de origen astrológico que rodearon el acontecimiento de la Reforma, los pronósticos de catástrofes naturales y políticas basados en la teratología y otros fenómenos del mundo mágico renacentista. Un punto importante que Warburg develó fue la actitud de rechazo completo que Lutero asumió respecto del determinismo astrológico, aun en contra de su amigo humanista Felipe Melanchthon, quien conservaba su confianza en las causas celestes de los asuntos históricos y humanos. En tal sentido, Lutero resultó ubicado entre los libertadores del espíritu que habrían traído la luz de la razón a la cultura (Warburg (2005) [1932], 445-512).

Durante los últimos años de su vida intelectual, Warburg se ocupó de dos cuestiones cruciales. La primera fue producto de su regreso al examen de la obra y la personalidad de Burckhardt, a quien comparó entonces con la figura de Friedrich Nietzsche. La exploración del papel que tuvo Burckhardt en el rescate del filósofo tras el derrumbe psíquico sufrido en Turín en 1889 y el análisis de los textos del historiador en tales circunstancias permitieron a Warburg establecer correspondencias entre el par nietzscheano apolíneo-dionisiaco, los abordajes de uno y otro pensador acerca de la Antigüedad clásica y el Renacimiento, y las consecuencias sufridas por ambos como protagonistas de las dramáticas tensiones que surcaron la civilización europea a finales del siglo XIX. Burckhardt, del lado de lo apolíneo y de la Ilustración, iluminó su intelecto y el ajeno; Nietzsche, del lado de lo dionisiaco y del nihilismo, sucumbió ante el embate del desequilibrio mental. Warburg veía su propia historia en los términos de ese conflicto de actitudes y se sentía aliviado, quizá, por encontrarse finalmente junto a Burckhardt, pues este “tenía algo que lo convierte en nuestro ejemplo: la capacidad de sentir los límites de su propia misión [...] sin traspasarlos nunca” (Warburg (2015) [1927], 70).

El segundo gran tema de estos años finales fue el papel que la memoria individual y colectiva desempeñaba en el proceso de la transmisión, el cambio, la latencia y la vuelta a la vida de las *Pathosformeln*. Warburg concretó sus ideas e intuiciones al respecto en el proyecto *Mnemosyne*. Como una suerte de geólogo, intentó entonces crear un instrumento (comparable con un sismógrafo) que le permitiera captar las “ondas mnémicas” del pasado. El resultado concreto fue un atlas de fórmulas visuales elementales, que reunía imágenes ordenadas de acuerdo con determinados temas en grandes



Aby Warburg junto a un Hopi, 1895-1896.  
Fotografía: Instituto Warburg, Londres.

paneles, casi sin texto alguno. Las relaciones que pudieran tejerse entre aquellas imágenes, suponía Warburg, expresarían los nodos de significación que estructuran la cultura euroamericana en torno de emociones primarias y bipolares. En 1929, con la ayuda de Gertrud Bing y Fritz Saxl, el historiador hamburgués logró exponer setenta y nueve paneles. Como era de esperarse, el proyecto quedó inconcluso y no alcanzó su objetivo último, a saber, forjar un mapa total del ser humano europeo de su tiempo como heredero de la tradición clásica. Sin embargo, el recorrido por los paneles construidos entonces permite advertir la sagacidad de Warburg para identificar los mecanismos de transmisión de la cultura.

De allí se desprende también el esbozo de una teoría de la cultura fundada en el concepto del espacio del pensar (*Denkraum*), o distancia para la reflexión que la memoria nos ayuda a establecer entre las cosas del mundo y nuestro pensamiento. La distancia puede ser entendida en un sentido espacial –nos alejamos de un objeto para verlo, describirlo y representarlo mejor– o en un sentido temporal –el que nos otorgan la memoria, a menudo imprecisa o contradictoria, y el análisis y juicio científico de la historia–. Los seres humanos hemos establecido varios umbrales de distancia a lo largo de nuestra evolución. El más amplio corresponde a la tecnología y la ciencia modernas. El más estrecho, a la magia. Entre ambos, se ubicarían las religiones y los saberes analógicos. Nuestros antepasados del Paleolítico crearon tanto el umbral tecnológico cuanto el mágico. El primero los llevó a fabricar el arco y la flecha, a criar animales y, por último, a cultivar la tierra. El segundo les garantizó la recuperación del equilibrio psíquico y social al enfrentar la muerte y la calamidad. En este punto concerniente al fin de la vida, los modernos hemos conservado el umbral de lo mágico en una mínima expresión, necesaria y reparadora. Lo paradójico es que, en el estado actual de nuestra tecnología de las comunicaciones y la inmediatez, corremos el riesgo de que toda distancia entre el mundo y nosotros sea abolida. Ignoramos en qué podríamos transformarnos ante ese fenómeno.

Warburg nos advirtió acerca del problema en el final de su informe sobre el ritual de la serpiente entre los Hopi:

En una instantánea que tomé en una calle de San Francisco, pude capturar al conquistador del culto a la serpiente y del temor al rayo, al heredero de los nativos y de los buscadores de oro que desplazaron a los indios. Es el Tío Sam con sombrero de copa, que se pasea henchido de orgullo frente a la imitación de una rotonda antigua. Por encima de su sombrero, corre el cable eléctrico. Con esta serpiente de cobre de Edison, le arrebató el rayo a la naturaleza. La serpiente cascabel ya no despierta ningún temor en el estadounidense actual; es asesinada y ya no se le rinde culto como a un dios. Enfrenta el exterminio. El rayo capturado en el cable –la electricidad encadenada– produjo una cultura que no deja espacio para el paganismo. ¿Qué lo ha reemplazado? Las fuerzas naturales ya no son vistas con un aspecto antropomórfico o biomórfico, sino como ondas infinitas que obedecen a la presión de la mano humana. Por medio de estas ondas, la cultura de la época maquina destruye aquello que construyeron, con grandes esfuerzos, las ciencias de la naturaleza nacidas del mito: el espacio para la devoción que se transformó en espacio para el pensamiento. El Prometeo moderno y el Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, quienes inventaron el aeroplano, son precisamente esos destructores ominosos del sentido de la distancia, que amenazan con conducir el planeta de regreso al caos. El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico pugna por construir lazos espirituales entre la humanidad y el mundo circundante, por dar forma a la distancia y convertirla en espacio para la devoción o espacio para el pensamiento. Esa distancia es destruida por la conexión eléctrica instantánea, a menos que una humanidad disciplinada restablezca las inhibiciones de la conciencia (Warburg (1995), 53-54; Gombrich (1986) [1970], 225-226).

Panel 39: 1. Escuela de Donatello, atribuido a Bertoldo di Giovanni, *Ícaro y Dédalo*, tondo de mármol, 1460-1465, Florencia, Palacio Medici-Riccardi. 2a. *Hijos del Planeta Venus*, aguafuerte, del Calendario Baldini, primera edición, 1460 ca. 2b. *Hijos del Planeta Venus*, aguafuerte, del Calendario Baldini, segunda edición, 1465. 3. Lorenzo de' Medici y Lucrezia Donati, "Amor vuol fe", aguafuerte, 1465-1480, París, Bibliothèque Nationale. 4. *La casta Palas como diosa protectora* [didascalia de la KBW], *impresa* de Giuliano de' Medici, Florencia, ca. 1480. 5. *Palas*, taracea, 1476, Urbino, Palacio Ducal. 6. Escuela de Botticelli, *Palas Atenea*, dibujo a pluma, Florencia, Uffizi. 7. Francesco Laurana, *Mujer con escudo y rama de olivo* (*Minerva Pacífera*), medalla del rey Renato de Anjou y Jeanne de Laval, verso, 1464. 8. A partir de Botticelli, *Palas Atenea*, de un tapiz producido en 1491 para el conde Guy de Baudreuil, Favelles, colección del vizconde de Baudreuil. 9. Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus*, temple sobre tela, 1482-1485, Florencia, Uffizi. 10. Círculo de Botticelli, *Aquiles descubierto por Ulises*, dibujo a pluma a partir de un sarcófago romano, ca. 250-260 d. C., Chantilly, Musée Condé. 11a. Sandro Botticelli, *La primavera*, temple sobre madera, 1477-1482, Florencia, Uffizi. 11b. Sandro Botticelli, *Chloris*, detalle de la figura 11a. 11c. Sandro Botticelli, *Céfiro*, detalle de la figura 11a. 12. Sandro Botticelli, *Ninfa de Aqueloo* (alegoría de la *Abundantia*), dibujo, 1470-1480, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings. 13. Bernardino Pinturicchio, *Figura femenina con cornucopia* (*Abundantia*), dibujo a pluma, 1490 ca, Florencia, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe. 14. Bernardo Buontalenti, *La Fortuna*, dibujo, 1589, Londres, Colección Oppenheimer. 15. Antonio Pollaiuolo, *Apolo y Dafne*, temple sobre tabla, 1472-1473, Londres, National Gallery. 16. Atribuido a Giovanni Pietro Birago, *Apolo y Dafne*, miniatura de un manuscrito, último tercio del siglo XV, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek. 17. Hans von Kulmbach, *Apolo y Dafne*, xilografía del *Quattuor libri amorum*, por Konrad Celtis, 1502, Nuremberg. 18. Sandro Botticelli, *Palas y el centauro*, temple sobre madera, 1482, Florencia, Uffizi. 19. Bernardino Luini, *Apolo y Dafne*, fresco de la Villa Pelucca cerca de Monza, 1520-1523, Milán, Pinacoteca de Brera. 20. Andrea Riccio, *Hombres famosos en los Campos Elíseos*, bajo relieve del monumento fúnebre Della Torre, ca. 1520, París, Museo del Louvre.



Aby Warburg, Panel 39 del *Atlas Mnemosyne*, dedicado a Sandro Botticelli y la ninfa, fotografía, Instituto Warburg, Londres.

# Cronología



1860

Jacob Burckhardt publica en Basilea *Die Cultur der Renaissance in Italien*, traducido a otras lenguas europeas como *La civilización del Renacimiento en Italia*. Los siglos XIV al XVI del Renacimiento italiano se presentan en este libro como prolegómenos del mundo moderno.

La obra es el gran marco teórico historiográfico del que parte la tarea histórica y cultural de Aby Warburg.

1866

Warburg nace en Hamburgo (Alemania) el 13 de junio, primogénito en una familia de grandes banqueros.

1886-1888

Estudia en la Universidad de Bonn. Asiste a las clases de Henry Thode, Carl Justi, Hermann Usener y Karl Lamprecht, historiadores del arte, la religión y la cultura.



Aby Warburg en 1928.  
Fotografía: Warburg-Archiv,  
Warburg-Haus, Hamburgo,  
e Instituto Warburg,  
Londres.



Aby y Mary Warburg en  
Florencia, ca. 1900.  
Fotografía: Warburg-Archiv,  
Warburg-Haus, Hamburgo,  
e Instituto Warburg,  
Londres.

1888-1889

Viaja a Florencia, donde trabaja bajo la dirección de August Schmarsow.

1888-1891

Asiste a los cursos de Hubert Janitschek en Estrasburgo. Trabaja en la investigación sobre la presencia de la Antigüedad en *El nacimiento de Venus* y *La primavera*, de Sandro Botticelli, cuyos resultados publica en Hamburgo durante 1893. En este escrito, se manifiesta la centralidad del problema de la “vuelta a la vida” del arte pagano antiguo, que interesa a Warburg a partir de su contacto con un texto de 1867: *Imágenes de la historia del arte moderno*, de Anton Springer, cuyo primer capítulo se llama “La vuelta a la vida de la Antigüedad (*Nachleben der Antike*) en la Edad Media”.

1891-1897

Lee a autores fundamentales: Tito Vignoli, *Mito y ciencia*, 1880; Charles Darwin, *La expresión de las emociones en los animales y los seres humanos*, 1872; los ensayos de Friedrich Theodor Vischer, 1897; Konrad Fiedler, *Sobre el origen de la actividad artística*, 1887.

Se publica su estudio acerca de los *intermezzi* representados en Florencia en 1589.

1895-1896

Viaja a los Estados Unidos: recorre Nueva York, Washington y Nuevo México. Establece contacto con los antropólogos del Smithsonian y con la etnografía de los Hopi.

1897

Contrae matrimonio con Mary Hertz en octubre.

1897-1902

Los Hertz-Warburg viven en Florencia. Pronuncia la conferencia sobre Leonardo y escribe el trabajo sobre la ninfa en el Renacimiento, que vuelca en el ensayo "Arte del retrato y burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinita. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia", publicado en 1902 en Leipzig. Durante ese año, aparece en Berlín su texto "Arte flamenco y primer Renacimiento florentino".

1902-1907

Regresa a Hamburgo. Transcurre el período de madurez creativa de Warburg. Se editan en Hamburgo y Leipzig ensayos fundamentales, como "Durer y la antigüedad italiana" (1905) y "La última voluntad de Francesco Sassetti" (1907). En el primero de estos textos, aparece el término *Pathosformel* (fórmula de *pathos*), una de las principales herramientas conceptuales en la teoría de la cultura de Warburg.

1908-1914

En esta etapa, alcanza fama y reconocimiento entre los historiadores del arte europeo. Investiga el regreso de la astrología en el Renacimiento y su deriva hacia la astronomía, bajo la influencia del libro *Sphaera*, que Franz Boll publica en 1903. En 1912, se presenta en Roma el ensayo "Arte italiano y astrología internacional en el Palacio Schifanoia de Ferrara", que causa gran impacto.

1913

Fritz Saxl comienza a trabajar como asistente de Warburg.



Aby Warburg y Gertrud Bing en Roma, 1928-1929. Fotografía: Warburg-Archiv, Warburg-Haus, Hamburgo, e Instituto Warburg, Londres.

1914-1918

La Primera Guerra Mundial afecta profundamente la salud psíquica de Warburg. El interés creciente por el horizonte de la magia y de la astrología se vuelca a la búsqueda de sus vínculos con la gran revolución religiosa alemana emprendida por Lutero y Melanchthon. En 1920, se publica en Heidelberg el resultado de esas indagaciones: "Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero".

1918-1923

Warburg padece un colapso mental. Desde 1920, permanece internado en la clínica psiquiátrica del doctor Ludwig Binswanger, en Kreuzlingen. Antes de su alta, ofrece una conferencia sobre el ritual de la serpiente entre los Hopi, escrita con la ayuda de Binswanger, Saxl y Ernst Cassirer.

1922

Gertrud Bing se incorpora al equipo de la Biblioteca Warburg.

1924-1926

Con el auxilio de Saxl y Bing, funda la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW, Biblioteca de Ciencias de la Cultura Warburg) en agosto de 1925. Durante ese año, presenta sus investigaciones sobre Rembrandt y la antigüedad italiana. En 1926-1927, dicta un seminario en la Universidad de Hamburgo sobre la obra de Burckhardt. La comparación clave que realiza entre Burckhardt y Nietzsche muestra la importancia que tiene, en la última década de su vida intelectual, la lectura del filósofo alemán y su *Nacimiento de la tragedia*, probablemente conocido y frecuentado desde mucho antes.

1927-1929

En este período, Warburg enraíza su teoría de la cultura en el tema de la memoria histórica y social. Propone el gran proyecto *Mnemosyne*, con el que aspiraba a describir y descubrir las migraciones interculturales de símbolos e imágenes en la larga duración.

1929

Muere en Hamburgo el 26 de octubre.

1932

Se editan en Leipzig sus *Obras reunidas*.

1933

Ante la amenaza del nacionalsocialismo, Bing consigue mudar el Instituto y la Biblioteca Warburg a Londres, donde todavía se encuentran.

Sala de lectura, Warburg Haus, Hamburgo.  
Fotografía: Warburg-Haus  
y Thies Ibold.



# Proyecciones de una teoría

La teoría del arte y de la cultura formulada por Aby Warburg entre 1890 y 1929 ha sido retomada con pasión e interés en los últimos años. Académicos latinoamericanos participaron de modo original y entusiasta en esa recuperación. Héctor Ciocchini fue el primer investigador argentino que frecuentó el Instituto Warburg durante dos décadas, entre 1963 y 1983. En nuestro país, se destacaron luego Eduardo Grüner y Fabián Ludueña Romandini; en Brasil, Raúl Antelo y Cássio Fernandes; en Chile, Constanza Acuña; en México, Linda Báez Rubí, Jaime Cuadriello y Peter Krieger. Esta muestra se apoya en esos antecedentes y procura alcanzar dos fines. En primer lugar, ilustrar las ideas principales de Warburg con obras del arte europeo y prehispánico conservadas en colecciones públicas nacionales. En segundo término, aplicar aquellas nociones fundamentales a la producción estética contemporánea, especialmente argentina, de los últimos cien años, pues la teoría de Warburg es un instrumento excepcionalmente útil para describir y explicar las relaciones culturales entre pasado y presente. La supervivencia de los motivos de la ninfa y del héroe, el despuntar cíclico del simbolismo de la serpiente, las apelaciones cotidianas a la magia del arte, el conocimiento y la conquista del cielo emprendidos por el ser humano en nuestros días, la globalización que dilata las distancias, las comunicaciones inmediatas que las hacen colapsar y el cultivo insistente de la memoria que abraza las dimensiones del tiempo son todos elementos comunes a la visión warburguiana del mundo y al estado de situación de las civilizaciones actuales. Por otra parte, existe un antecedente que prueba la fertilidad de un abordaje como el aquí propuesto: en 2010, Diana Wechsler utilizó el modelo del atlas de la memoria de Warburg para organizar en Berlín una exposición iluminadora sobre el arte argentino.

# La ninfa



SANDRA SZIR



El motivo de la ninfa constituye uno de los conceptos inaugurales y fuente de inspiración por medio del cual Aby Warburg formuló sus inquietudes y desplegó gran parte de sus aportes teóricos. Expresión y hallazgo de las supervivencias de la Antigüedad, de las continuidades y rupturas de la memoria, de las tramas y singularidades del tiempo, la ninfa manifiesta la concepción warburguiana de las dinámicas culturales complejas que atraviesan la historia. De acuerdo con varios especialistas en su obra, la ninfa como figura, símbolo, *topos*, tipo e incluso paradigma representa un tema crucial para entender metodología, contenidos y proyecto intelectual de uno de los fundadores de la moderna historia del arte [Gombrich (1992 [1970]); Didi-Huberman (2002); Agamben (2010 [2007]); Johnson (2012)].

En algunas obras del Renacimiento, Warburg identificó huellas formales de la Antigüedad clásica, cristalizadas en la figura de una mujer joven con sus ropas y cabellos ondulantes y en movimiento. Propuso entonces a la ninfa como imagen evocadora de una acción expresiva que representaba los modos con los cuales la Antigüedad había sido retomada por los artistas italianos del *Quattrocento*. Esto le permitió desarrollar una mirada sobre el Renacimiento como una época de tensiones y momento de transición cultural, al tiempo que, mediante estas cuestiones, manifestó su interés en una psicología de la historia plural e inestable.

## La supervivencia de la Antigüedad

A fines del siglo XIX, durante sus estadías en Florencia, Warburg estudió las obras de Sandro Botticelli *La primavera* y *El nacimiento de Venus*, así como también los frescos de Domenico Ghirlandaio en la Capilla Tornabuoni en Santa Maria Novella, y reparó en representaciones de figuras femeninas de paños ondeantes y volátiles, cabellos sueltos movidos por el viento, gestos dinámicos y casi danzantes, asociados a otros elementos como flores, ramas y olas de mar que mostraban agitación y movimiento. Con estas observaciones y en el contexto de las indagaciones sobre el Renacimiento y sus lecturas e intereses teóricos, configuró el problema de la ninfa, que fue plasmando gradualmente, más como un asunto de carácter histórico que estilístico (Gombrich, 1992 [1970], 65). Regresaría a este problema en forma recurrente a lo largo de toda su vida y trayectoria intelectual.

Pero Warburg no concibió las obras visuales en forma aislada, y entendió el significado de la relación entre las imágenes y la cultura de la Antigüedad que vivía en las palabras de los textos clásicos. Gracias a la profusa documentación de la que disponía, nuestro autor pudo analizar las lecturas que los eruditos del círculo humanista de Lorenzo de Medici hicieron de Homero, Ovidio, Virgilio, Horacio y Lucrecio, entre otros, lo que le permitió vincular la figura de Botticelli y sus obras con el poeta Angelo Poliziano, miembro de aquel círculo. Esta reunión de escritor, comitente y artista, quienes evocaban juntos los mitos de la Antigüedad, proveyó a Warburg la explicación iconográfica de las pinturas de Botticelli mencionadas. No solo asoció textos e imágenes de la época, sino que, además, relacionó esas obras con un acontecimiento histórico concreto: la muerte de la muy joven Simonetta Vespucci, cercana a Giuliano de Medici, profundamente afectado por este hecho. Warburg

encontró un parecido e identificó a la joven con la diosa que recibe a Venus a orillas del mar y con la diosa que esparce flores en *La primavera* (Gombrich, 1992 [1970], 71; Warburg, 2005 [1932], 107).

El historiador de Hamburgo descubrió que la utilización de la imagen femenina en movimiento era una fórmula que, a sus ojos, no derivaba de la observación de la naturaleza por parte del artista. Este hallazgo chocaba con la tradición historiográfica proveniente de Giorgio Vasari, quien, en sus famosas *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* entre 1300 y 1550, había concebido la historia del arte como parte de un relato lineal, en el cual los artífices del Renacimiento italiano habrían adquirido en forma progresiva el dominio de un naturalismo mimético inédito en el mundo moderno. La referencia a las formas antiguas a través de esos trazos serpenteados que implicaban expresión y movimiento difería, a su vez, de aquella “noble sencillez y serena grandeza”, modelo de antigüedad evocado por Johann J. Winckelmann, y presentaba, en cambio, una idea de lo clásico que residía en las cualidades del movimiento y la pasión.

Las figuras expresivas están representadas, en algunos casos, en el marco de temas sagrados, como en *El nacimiento de San Juan Bautista*, de Ghirlandaio, donde una muchacha que lleva un canasto de frutas en la cabeza y viste una túnica con drapeados en agitación parece irrumpir, descontextualizada, en la escena. La forma femenina, que Warburg llamó en broma “señorita presurosa”, pero también “diosa pagana en el exilio”, implicaba para él un claro síntoma del influjo de la Antigüedad, y aparecía en textos y pinturas nombrada como ninfa. Si en la mitología clásica las ninfas eran divinidades femeninas menores que “existían” en diversas formas y bajo numerosos nombres diferentes, vinculadas con la naturaleza, habitantes de grutas, ríos, montañas o bosques, las ninfas identificadas por Warburg trascendían esos amplios atributos. Venus, Victoria, Hora, Aura, ménade, Judith o Salomé atraviesan los cuadros del Renacimiento en múltiples identificaciones iconográficas.

Sin embargo, su análisis no se detuvo en los préstamos formales e iconográficos de la cultura clásica. Lo que interesó principalmente a Warburg fueron los modos en que estas figuras conectaban un tiempo histórico con otro y, en particular, el hecho de que ese otro tiempo aludía a la Antigüedad clásica. Tomó del historiador Anton Springer el concepto de *Nachleben der Antike* (“supervivencia de la Antigüedad”) para dar cuenta y analizar factores no previsibles que intervienen en la historia. La noción evocaba, además, enseñanzas de otro de sus maestros, el historiador de la cultura Karl Lamprecht. El concepto de la “supervivencia de lo antiguo” proporcionaba a Warburg un sitio fecundo para concentrarse en las modalidades complejas que ponían en interacción una espiritualidad antigua, pagana, y una modernidad filosófica que había sido atravesada asimismo por el legado medieval cristiano.

El Renacimiento resultó para Warburg una especie de “laboratorio metodológico” (Forster, 2005, 13): la fuerza expresiva, cristalizada en la figura de la ninfa, se convirtió en una muestra de cómo los modos –acción apasionada o serena quietud– dependen más del carácter subjetivo del presente, que convoca a esa antigüedad, que de los rasgos objetivos de la misma herencia clásica. Así, afirmaba que “toda época tiene el renacimiento de la Antigüedad que se merece” (Warburg, 1926, cit. en Gombrich, 1992 [1970], 26). Warburg sugería que Botticelli había manipulado la movilidad de la superficie con esas formas accesorias de ropas y cabellos vivos, en una representación que confrontaba y mediaba parcialmente las demandas del legado clásico con arreglo a la experiencia emocional de su época (Warburg, 2005 [1932], 73 y ss.). La ninfa fue, entonces, un elemento constante y central en su pensamiento, vida en movimiento que transportaba con gracia materiales engramáticos de un momento histórico a otro. Por lo tanto, no resultó un símbolo obvio ni fácilmente descifrable (Johnson, 2012, 220).

## La ninfa, la historia y las polaridades

La lectura que Georges Didi-Huberman ofrece de la obra de Warburg subraya que, a partir de las supervivencias –que también son flujos, metamorfosis, regresos intempestivos–, adhiere a una idea de tiempo que no es una línea dotada de sentido y continuidad, sino un tiempo en movimiento, de tensiones entre contrarios y de porosidades (Didi-Huberman, 2002 [2002], 139 y ss.). Warburg comprendió el arte clásico –y el del Renacimiento– como una lucha de fuerzas antagónicas vinculadas con la perspectiva de Friedrich Nietzsche de lo apolíneo y lo dionisiaco. La historia, por tanto, es inquieta y dinámica. En ella, los tiempos del pasado sobreviven o, directamente, viven.

La vuelta a la vida del pasado no sería, sin embargo, un regreso a lo mismo. Las ménades que aparecen en las representaciones no son los personajes griegos como tales, sino una “imagen marcada por el fantasma metamórfico” (Ibíd., 154), en la que lo clásico, lo helenístico, lo romano, configurado en un contexto cristiano, se despliega en el devenir de las formas y de la historia, al margen de las teleologías y las linealidades inteligibles.

En el *Atlas Mnemosyne* se da una retórica comparativa de sentidos polarizados, como la imagen de la ninfa que contiene múltiples significados competidores entre sí. La ménade griega, la Salomé del Antiguo Testamento, la Victoria Romana, la criada de Ghirlandaio. La ninfa deviene metáfora, es literal y figurativamente una *translatio*, para Warburg y para nuestra conciencia histórica (Johnson, 2012, 104). La *Translatio Studiorum* fue el proceso de transferencia del conocimiento de los textos griegos antiguos a través del Próximo Oriente árabe, luego la España musulmana y cristiana medieval, hasta el momento en que los descubrió la Europa renacentista.

La propuesta de Warburg se extendió al horizonte de las imágenes, cargadas y resignificadas merced a esos desplazamientos geográficos y temporales. Ellas (la ninfa, por ejemplo) también se polarizaron. Warburg no clausuraba las tensiones, sino que las entendía como impulsoras de nuevas interacciones, aunque temáticamente conflictivas. La ninfa era diosa pagana, guardiana, protectora, por otro lado, violenta, cortadora de cabezas, Judith o Salomé, pero podía a su vez ser perseguida y violentada. Aparecía como una polaridad dinámica, difícil de conciliar para llegar a una solución estable (Agamben, 2010, 47). La vida “ninfal” no es biológica, es histórica (Forster, 2005, 51). El trabajo con sus imágenes consistía, para Warburg, en una operación ambivalente: corpórea y material, a la par que incorpórea, constantemente desplazada entre lo individual y lo colectivo. El *Atlas Mnemosyne* así lo prueba.

### *Mnemosyne*. La memoria y el flujo de la historia

El tablero 46 del *Atlas Mnemosyne* contiene veintiséis fotografías. Desde un relieve longobardo del siglo VII hasta el fresco de Ghirlandaio de Santa Maria Novella, desde la portadora de agua de Rafael hasta una campesina toscana fotografiada por Warburg en Settignano. Giorgio Agamben afirma que no existe un arquetipo o un original de los cuales derivarían las variantes. La ninfa tampoco es una materia pasional a la que el artista debe conferir nueva forma, ni un molde para ajustar en él los propios materiales emocionales. “La ninfa es un indiscernible de originalidad y repetición, de forma y materia” (Agamben, 2010, 19).

La ninfa coincide así con una idea de tiempo, cristalizada en una figura, pero a la vez con un origen que es indiscernible respecto de su devenir. Es un cristal de memoria histórica que Warburg identificó con el concepto de *Pathosformel*, fórmula patética o de emoción. A menudo, nuestra memoria se fija en imágenes, que pueden desvanecerse o quedar soterradas en alguna zona por algún tiempo, aunque la supervivencia suele traerlas nuevamente a su forma de imágenes visibles. He aquí una nueva polaridad pues, para Warburg, las imágenes tienen una oscilación polar y el *Atlas* es una estación de despolarización y repolarización, donde las imágenes del pasado que han “perdido su significación y sobrevivido como pesadillas o espectros se mantienen en suspenso en la penumbra en que el sujeto histórico [...] se confronta con ellas para volverles a dar vida” (Agamben, 2010, 36).

Por último, esta diosa pagana en el exilio, situada en tradiciones culturales diversas, fue objeto de pasión amorosa. Ernst Gombrich señaló una convergencia entre la configuración de la ninfa como problema en los estudios de Warburg y la corriente político-social de muchas mujeres del 1900, quienes reclamaban para sí espacios de participación política y ciudadana. Esta corriente se expresaba también, entre otras cosas, en la liberación del cuerpo y el abandono de la vestimenta encorsetada y almidonada. El uso de la bicicleta, así como las coreografías de Isadora Duncan y sus vestidos sueltos, ligeros y ondulantes, eran indicios de los deseos de la mujer de moverse sin las limitaciones tradicionales y represivas de la época. La ninfa tenía esas características. Warburg vio a través de ella movimientos profundos de la historia.



*Figura femenina en movimiento*

Yeso, 126 x 95 x 61 cm  
Museo de Calcos y Escultura Comparada  
"Ernesto de la Cárcova"

Esta es una imagen prototípica de la fórmula de *pathos* que Warburg designó con el nombre genérico y abarcador de "la ninfa". Lo que ha quedado de los miembros y la posición del cuerpo de la joven sugiere un movimiento grácil, que contrasta con la agitación de los paños producida por el viento. El aire pega la tela a los detalles del busto, del vientre y de los muslos. La estatua,

realizada en mármol a mediados del siglo V a. C. por el taller de Fidias, se encontraba en el frontón occidental del Partenón, templo consagrado a Atenea en la ciudad que lleva su nombre. Se había representado allí el nacimiento de la diosa, salida con sus atuendos y sus armas de la cabeza de Zeus. Los númenes del Olimpo habían asistido al singular acontecimiento, y tal escena se desplegó en el remate de la fachada oeste del templo. Los historiadores del arte han procurado identificar una a una las figuras de las deidades. El efecto dinámico que se desprende de este torso femenino ha sido el factor que llevó a atribuirlo a la diosa Iris, ágil mensajera de los olímpicos.

J. E. B.



### *Cinco bailarinas*

Yeso con estructura de varilla de hierro y estopa. Pátina con pigmentos y aglutinantes acuosos, 75 x 189,5 x 11,5 cm  
Museo de Calcos y Escultura Comparada "Ernesto de la Cárcova"

La figura de nuestra ninfa se ha multiplicado para representar la danza de las Horas y las Gracias, pero también para exhibir los distintos puntos de vista posibles de un cuerpo femenino y joven en movimiento. Se trata de una pieza realizada en Roma en el siglo II d. C., característica del estilo neoático –devoto del arte ateniense clásico–, que cultivaron los talleres imperiales en tiempos de los Antoninos.

Desde comienzos del siglo XVII, perteneció a la colección de antigüedades del cardenal Scipione Borghese. Pronto se hizo famosa y sirvió de inspiración a pintores modernos, entre otros,

Pietro da Cortona y Nicolas Poussin. Aunque no se la conocía a finales del *Quattrocento*, asombra la semejanza entre las posturas de las jóvenes o la fluencia de los paños con cuanto vemos en la celeberrima *La primavera*, pintada por Botticelli entre 1482 y 1487. Esta asombrosa coincidencia, que de ninguna manera pudo ser el resultado de una observación directa de la obra romana por parte de Botticelli, muestra que la apropiación del modelo de la ninfa era tan lúcida e intensa entre los artistas florentinos de la segunda mitad del siglo XV como para que desarrollos muy complejos de la fórmula expresiva pudiesen anticiparse, más de un siglo, al contacto con ejemplos procedentes de la Antigüedad. Con lo cual, podemos apreciar la verdad que encierra la teoría artística de Warburg, referida a la vuelta a la vida de las artes grecorromanas en el umbral de la Europa moderna.

J. E. B.



Augusto César Ferrari  
Sin título  
1917

Fotografía *vintage*, 7 x 9 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Augusto Ferrari producía fotografías que utilizaba como modelos de sus pinturas y frescos. Estas obras, que relataban temas religiosos, no guardaban relación con las representaciones míticas, de modo que evocan los desplazamientos aludidos por Warburg, en los que un tipo podía trasladarse de un tema o un período a otro. En el caso de estas imágenes, la ambigüedad y el erotismo que presentan como cualidad y su tránsito al tema religioso que era su destino



conducen a destacar la persistencia del motivo. Las fotografías de Ferrari oscilan entre un distanciamiento de la belleza y los cánones clásicos, y la proximidad al desnudo idealizado. Se aprecian en ellas los atributos alusivos a las imágenes de ninfas, el desnudo, el agua, el paisaje, en un osado cuestionamiento de los estándares culturales de comienzos del siglo XX.

S. S.

Augusto César Ferrari  
Sin título  
1917

Fotografía *vintage*, 21 x 27 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Pablo Curatella Manes

*Ninfa acostada*  
1922-1924

Yeso, 36,5 x 84,5 x 35 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Con el empleo de temas clásicos en formas modernas, las esculturas *Ninfa acostada* y *Las tres Gracias*, de Pablo Curatella Manes, exhiben un lenguaje que traza relación con los movimientos de vanguardia y con artistas como Juan Gris, Fernand Léger o Constantin Brancusi. Las figuras se desarrollan con el empleo de superficies cóncavas, en lugar de convexas, para aludir al volumen. Las referencias a aspectos característicos de los temas warburgianos como el movimiento se expresan en las ondas de agua realizadas con unos planos de líneas voluminosas por debajo del cuerpo de la ninfa, aunque se muestra, en contraste, una ninfa "pesada" y de gruesas caderas, una figura por fuera de los ideales clásicos.

S. S.





Pablo Curatella Manes  
*Las tres Gracias*  
1929-1933

Yeso, 114 x 100 x 40 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Andrea Zoan (¿Giovanni Antonio da Brescia?),  
según grabado de Andrea Mantegna  
(activo entre 1475 y 1520)  
*La danza de cuatro mujeres*  
ca. 1500

Buril sobre papel, 24 x 34,3 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

La descripción de Aby Warburg a propósito de la ninfa se manifiesta en forma precisa en la representación del cuerpo femenino danzante. La ninfa –aquí bailarina–, heroína de las supervivencias, expresión del *pathos* de la Antigüedad clásica, es estudiada por el historiador a partir de su reaparición en las pinturas del Renacimiento. Los accesorios –que acompañaban también algunas composiciones de Botticelli observadas por Warburg– figuran en la imagen, principalmente en las telas del vestido y el cabello animados por el propio movimiento del cuerpo. *La danza de cuatro mujeres* es un grabado

producido a partir del detalle, o sobre la base de dibujos preparatorios, de una pieza de Andrea Mantegna, *El Parnaso*. Ejecutada en 1497 para el *studiolo* de Isabella d'Este en Mantua (hoy en la colección del Museo del Louvre), ofrece una escena mitológica, de difícil interpretación iconográfica. Venus y Marte son los protagonistas, acompañados por Vulcano, Mercurio con Pegaso y Apolo, quien ejecuta en su lira la música para la danza de las musas. Las bailarinas también podrían ser ninfas, de acuerdo con otros estudiosos que advirtieron, además, que el título sería erróneo y correspondería a un análisis antiguo, pues no se explicaría el papel secundario de Apolo en la pintura si el escenario pintado fuera, efectivamente, el Parnaso. En definitiva, la danza de las cuatro mujeres proviene del contexto visual clásico en que se había formado Mantegna, en la erudita y humanista ciudad de Padua, y del interés por la Antigüedad que el artista encontró luego, en Mantua, al servicio de los Gonzaga y su corte.

S. S.



Tiziano Vecellio  
*Tres ninfas en el baño*  
ca. 1525

Sanguina sobre papel, 16 x 21,5 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Es posible que se trate de un dibujo preparatorio para alguna de las varias obras de temas mitológicos con ninfas realizadas por Tiziano, uno de los artistas que, desde el norte de Italia, sirvió al momento inaugural de la gran pintura de desnudo. Producido en primer lugar en la península italiana alrededor del 1500 como un

arte para las minorías cultas, el género se extendió después a otras regiones europeas, donde se consolidó y mercantilizó. Giorgione, Tiziano, luego Durero, más tarde algunos pintores barrocos como los Carracci, convirtieron el desnudo en la forma simbólica de un ideal estético y artístico, a su vez sublimación del erotismo y columna vertebral del arte hasta bien entrado el siglo XIX.

Este género, que va conformando una nueva fórmula visual, se despoja del drapeado, de la ondulación dinámica del vestido y los cabellos, y desplaza las acciones de esos accesorios hacia otro elemento recurrente en la representación de las ninfas: el agua. Ya sea debido a que, en los relatos mitológicos, la ninfa habitaba a menudo en medios acuáticos, o que el mismo medio le permitía escapar de la persecución de los sátiros que le temían y no podían nadar, el agua funciona como excusa para el desnudo y dota de sentido a estas imágenes.

S. S.



Tintoretto (Jacopo Robusti)

*Natividad*  
ca. 1585-1594

Óleo sobre tela, 111 x 80 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

La composición presenta a los personajes de la escena del nacimiento de Jesús concentrados en un espacio perspectivo considerablemente limitado, que destaca en el margen derecho la figura de una de las matronas convocadas para asistir a María en el parto. La mujer recuerda a la criada que irrumpe en la escena de uno de los frescos de Ghirlandaio en Santa Maria Novella. La “ninfa” está caracterizada como una muchacha vestida a la moda italiana de fines del siglo XVI: su hombro queda al descubierto, y su cabello rubio y ondulado se muestra parcialmente suelto en la nuca.

La figura instala en la escena un efecto anacrónico, que entrelaza los tiempos históricos en los sentidos propuestos por Warburg. La teatralidad propia del artista veneciano produce un contraste con el cielo a partir de efectos expresivos de luminosidad, que se acentúan en el vestido de la matrona muchacha: la luz textura la prenda y la hace participar de la representación, mientras que las telas adquieren rasgos sensibles en su corporeidad expuesta.

S. S.



Jan Brueghel I  
*Baño de ninfas*  
ca. 1612-1625

Óleo sobre tabla de roble, 58,5 x 85,5 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Se trata de una composición de figuras desnudas femeninas con paisaje, un escenario natural que da marco a una escena de Artemisa-Diana y sus ninfas. La diosa de la caza, los bosques y los animales recibe de sus compañeras el fruto de la pesca. Al lado, yacen en exhibición ciervos y aves, productos de la caza, trazados pictóricamente con la descripción minuciosa característica de la pintura nórdica de la época. El paisaje, el bosque

y el frondoso follaje de los árboles representan ese mismo papel, o tal vez acentúan la relación de la diosa con la naturaleza o acompañan formalmente los perfiles de los cuerpos. Si para Warburg eran fundamentales accesorios como los pliegues del vestido o el movimiento del cabello para enunciar la expresión emotiva de las figuras que remitían a la Antigüedad clásica, ¿qué sucede cuando la túnica se cae y da lugar a la desnudez, cuando el cuerpo femenino no se muestra en movimiento, sino sentado o recostado? La Diana del *Baño de ninfas* conserva en parte su túnica roja, el cabello largo, pero tal vez el movimiento esté en el agua y en las poses variadas y animadas de las mujeres. De frente, de espaldas, sentadas o de pie, apacibles y confiadas, las ninfas se distraen en el agua bajo la vigilancia de los perros de la diosa.

S. S.



Anónimo

*Ninfas, Faunos y Cupidos*

segunda mitad del siglo XVIII, época Luis XV

Varillaje de concha clara, papel pintado, 29 x 55 cm  
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes

La decoración de este abanico de la segunda mitad del siglo XVIII representa el mito de Dioniso y Ariadna, narrado por Ovidio. Se trata del momento en que Dioniso sorprende a Ariadna tras ser abandonada en Naxos por Teseo, rey de Atenas. El dios del vino se enamora de la joven, quien al principio le teme y duda ante su presencia, pero finalmente es convencida cuando Dioniso promete convertir su corona en una constelación. A la

izquierda, se observa el carro en que el dios llegó al lugar, tirado por un guepardo, para proteger a Ariadna y sus acompañantes de los sátiros que todavía los rodean. Sobre el carro, vemos a un Cupido triunfante que anticipa el éxito del amor. También a la izquierda, junto a una de las damas de Ariadna, un seguidor de Dioniso captura una serpiente con una mano y se prepara para golpearla con la otra. El comportamiento ambiguo de las demás mujeres está presente asimismo en la obra de Ovidio, quien afirma que a veces son perseguidas y otras tantas persiguen a los sátiros. Varios temas warburgianos se enlazan en este pequeño objeto: la vuelta a la vida del mundo antiguo, por cierto, el movimiento grácil de los cuerpos femeninos, su relación con la fertilidad de la naturaleza y, a la manera de ecos, el papel de la serpiente y la fascinación por el cielo estrellado.

N. K.



Anónimo

*Ninfas y Cupidos en un jardín*  
segunda mitad del siglo XVIII

Pintado a mano, soporte de marfil, 24,5 x 45 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Una mujer joven parece, al mismo tiempo, atraer dulcemente hacia sí y retar con firmeza a un niño alado, que agacha la cabeza, avergonzado. A la derecha, dos palomas revolotean y juegan sobre una columna antigua. Podría tratarse de una representación de Afrodita-Venus, muchas veces rodeada de palomas en la tradición iconográfica, con Eros-Cupido, habitual compañero de la diosa, convertido en su hijo en una tradición más tardía, iniciada por Apolonio de Rodas y muy popular en tiempos romanos (Cyrino, 2010, 47-49). Esto podría explicar la actitud maternal de Afrodita hacia el *amorino*. La recuperación de la mitología clásica referida al amor sensual en un accesorio del vestuario femenino dieciochesco da cuenta de una supervivencia antigua en el mundo moderno.

N. K.



Anónimo

*Júpiter, Ninfas y Dioses*  
segunda mitad del siglo XVIII

Impreso, soporte de marfil, 24 x 42 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Las ninfas se han transformado y filtrado por decenas de grietas o pasadizos impensados para fortalecer la *Pathosformel* de la vida joven en las civilizaciones de Occidente. No solo cuadros, grabados, relieves y esculturas del gran arte la han representado, sino que ella aparece en las alegorías históricas y políticas, en las carrozas de las fiestas y también en los funerales, en los bordados y decoraciones de la cerámica moderna, en las estampillas, en las imágenes de la publicidad a partir de 1850. He ahí una de las razones fundamentales de su persistencia como

vector de emociones y significados. Este abanico del Museo, armado y pintado en la segunda mitad del siglo XVIII, nos muestra la repetición de su forma en las tres Gracias a la derecha de la escena o en la propia Venus, quien, acompañada por el alado Eros, introduce ante Júpiter y Juno a la bella ninfa Psyché en su carro tirado por dos cisnes. La referencia es muy erudita, por cierto, y parece haber sido tomada de *Las metamorfosis* o *El asno de oro*, texto escrito por Apuleyo alrededor del año 160 d. C., donde se cuenta la historia de los amores entre Eros (el Amor mismo) y Psyché (el Alma) [libro IV, 28 – libro VI, 24]. El relato está repleto de anécdotas sobre los juegos de seducción, los vaivenes en el mundo emocional de los amantes, perfectamente adecuados a las prácticas de las mujeres en la sociedad galante del siglo XVIII. El abanico desempeñaba entre ellas un papel fundamental de ocultamiento y revelación.

J. E. B.



Jean-Jacques Henner

*Ninfa*

1875-1880

Óleo sobre tabla, 23,5 x 16 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Despojada de toda referencia mitológica, sin elementos narrativos que contextualicen la escena, esta *Ninfa* del siglo XIX muestra una vez más la persistencia del tópico, si bien la fórmula visual es algo diferente. Cuerpo y fuente de agua, ya sin túnica que oculte parte de la desnudez, aunque el brazo derecho cubra el pecho y la pierna flexionada hacia la pileta, el pubis. El cabello largo, rojo, cuidadosamente apartado del lado derecho para no tapar el rostro, se deja caer hacia la izquierda con mayor expresividad. La luz uniforme marca los contornos del cuerpo, pero la imagen elude el tratamiento realista de la figura, y la luz aplana e idealiza.

Artista de cierto eclecticismo, Jean-Jacques Henner tuvo un entrenamiento tradicional, y produjo obras de historia, mitología, y en menor medida, retratos, paisajes y de otros géneros; por lo tanto, resulta difícil establecer su filiación. Sin embargo, se dice que abandonó el naturalismo para pintar temas inspirados en períodos imaginados, sin fecha, de la Antigüedad. En cualquier caso, esta obra coincide con la perspectiva académica en un aspecto: en su defensa del desnudo, la pintura “de escuela” considera que la ropa destruye la universalidad temporal y el embellecimiento clásico requerido por el “gran arte”.

S. S.





Marie Auguste Émile René Menard  
*La ninfa de los bosques*  
ca. 1905

Pastel sobre papel, 69 x 120 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Aby Warburg señalaba las polaridades encarnadas en la figura de la ninfa, y destacaba la existencia de lo apolíneo y lo dionisiaco en la cultura occidental. A su vez, indicaba la expresión manifiesta en el movimiento y sus accesorios, pero también la ninfa violenta o perseguida, como muestra en los paneles del *Atlas Mnemosyne*.

Georges Didi-Huberman señala que, a diferencia

de los primeros ejemplos que Warburg resaltó en Botticelli o Ghirlandaio de figuras de pie y en expresión dinámica, la mayor parte de las representaciones de ninfas realizadas por pintores modernos, de Tiziano en adelante, las exhiben “caídas”, recostadas, en reposo. *La ninfa de los bosques* reproduce, precisamente, ese modelo: el cuerpo en un primer plano, de frente y despojado por completo de la túnica que yace a su lado y que ya no envuelve las formas físicas ni las expresa por medio de la flexibilidad de las telas.

Entre lo académico y lo simbolista, Marie Auguste Émile René Menard elabora esta versión como parte de su interés en el mundo antiguo y en la creencia de la fuerza simbólica y de sentido supuestamente universalista de una representación atemporal.

S. S.



Eduardo Sívori  
*Ninfas bañándose*  
1910

Tinta sobre papel, 11,3 x 14,3 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Esta obra se vincula con la pintura fechada en 1916, *Mujeres bañándose* (Colección Museo Nacional de Bellas Artes), de la que tal vez sea un boceto previo. Eduardo Sívori apela a referencias clásicas, que podían aflorar en representaciones de desnudos en la pintura argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Los recursos son mínimos, pero adecuados para identificar la escena, el paisaje boscoso, el agua, las cuatro figuras femeninas en diversas posturas y gestos. Estos elementos constituyen y ubican el tema de las ninfas en un paisaje erótico.

Laura Malosetti Costa afirma que, a las puertas

del siglo XX, el desnudo fue un campo de batalla y un tema a través del que algunos pintores locales expresaron su modernidad, de cara a un público incómodo ante un desnudo pictórico. En el Salón de París de 1887, con *Le lever de la bonne*, el artista había escandalizado a una crítica que aceptaba su destreza técnica, pero que juzgaba desubicado que un asunto como el desnudo, proveniente de las más elevadas instancias académicas, fuese plasmado en las formas “rústicas” del cuerpo de una criada. En *Ninfas bañándose*, Sívori recurre a los cuerpos idealizados, en una unión temática y visual entre los desnudos y el paisaje, aunque los trazos abocetados de la tinta los acercan a los de mujeres reales, que dialogan con la obra que tanta inquietud había suscitado.

S. S.



En 1936, Raquel Forner retomó la figura de Ceres para colocarla en el centro de la composición del mural *La agricultura*, mencionado en el cuaderno o diario que llevaba. No se conoce la localización de la obra, ni la técnica y la medida. De todas maneras, interesa subrayar que la artista se ubicó en la fotografía como una suerte de álter ego de la muchacha segadora, eco de la ninfa transfigurada. Cortesía: María Rosa Castro, Fundación Forner-Bigatti.

Raquel Forner

Ceres  
1933

Óleo sobre tela, 170 x 100 cm  
Colección Fundación Forner-Bigatti

Las referencias clásicas no faltaron en la obra de Raquel Forner: en su biblioteca, junto a libros de arte contemporáneo, se encuentran textos sobre Miguel Ángel, Leonardo da Vinci y Sandro Botticelli, así como la *Iconología*, de Cesare Ripa, y los *Emblemata*, de Andrea Alciato.

Georgina Gluzman afirma que Forner fue una de las primeras mujeres artistas que ingresó a las narrativas de la historia del arte nacional argentino. Como característica de su pintura, eligió representar figuras femeninas. En esta imaginaria, se expresa una autorrepresentación de lecturas diversas: mujeres modernas, libres, o atravesadas por la tragedia de la guerra en sus distintas series. Ceres –diosa de la agricultura y la fertilidad, y, por ende, de la civilización– a menudo fue imaginada por el arte junto con ninfas. En este caso, el cabello, el vestido, el agua y el cuerpo no idealizado se transforman con las fragmentaciones o facetamientos del arte moderno y con la particular traza expresiva de la pintora.

En los últimos años, la representación del cuerpo femenino –en particular, el desnudo, aunque no exclusivamente– fue interpretado en la historia y la crítica de arte como un signo del patriarcado. Pero también, como una posibilidad de liberación del cuerpo de la mujer para su propio goce.

Esas contradicciones podrían vincularse con las polaridades que Warburg vio en la figura de la ninfa y las experiencias artísticas que suscitó a lo largo de la historia del arte.

S. S.



# El héroe



El tema de los héroes ocupa un lugar central en la obra de Aby Warburg. Junto con el regreso de la ninfa, la reaparición de héroes griegos y romanos era, para nuestro historiador, uno de los signos más claros de la supervivencia del temperamento antiguo durante el Renacimiento. Según Warburg, la reapropiación de figuras extraídas de sarcófagos romanos y helenísticos en las pinturas de los primeros decenios del siglo XV evidenciaba el interés por recuperar ciertas fórmulas de representación clásicas, que comenzaron a utilizarse con el objetivo de evocar sentimientos vitales a partir de la imitación de gestos y posturas físicas. Así, junto a las imágenes de danza desatada y contemplación melancólica, reaparecieron, sobre todo en pinturas y esculturas, gestos que rememoraban el esfuerzo en el combate, el padecimiento moribundo y la victoria triunfal. Para el autor, se trataba de antiguas fórmulas de *pathos* que, por medio de esta reinención arqueológica, habían sabido resucitar la belleza joven de las ninfas y, después, la autoafirmación de los héroes paganos. Estos últimos, dotados de un nuevo aspecto *all'antica*, con el tiempo desplazarían al tradicional San Jorge de armadura de placas como campeones de la virtud y la moral.

Sin embargo, el regreso de los héroes no tenía que ver con un brillante y súbito renacimiento, sino con una supervivencia que nuevamente mostraba su rostro antiguo, pero que nunca había desaparecido del todo. Warburg era consciente de que la Edad Media no había olvidado a los héroes paganos aunque los disfrazara de caballeros y cortesanos, y como Fritz Saxl, Erwin Panofsky y los que les siguieron luego, conocía la complicada aventura de los héroes hasta su regreso triunfal orquestado por los artistas florentinos. Reuniendo una vasta colección de imágenes y textos, el autor estudiaría cómo, a pesar de privarlos de su *impúdico* aspecto antiguo, la letra cristiana supo convertir las hazañas de Alejandro, de Hércules e incluso de Eneas en relatos sobre el heroísmo humano y en alegorías de la virtud. Con su infatigable intuición, también seguiría los sinuosos pasos de otros héroes –Perseo, por ejemplo– que habían adoptado entidad astrológica y viajado a Oriente atravesando el mundo helenístico, para volver bajo exóticas vestimentas árabes. De este modo, junto a Hércules, Perseo perduraba en el cielo como una constelación y, con ellos, otras figuras antiguas sobrevivían convertidas en símbolos cósmicos que encarnaban las luchas entre las fuerzas elementales del universo.

De esos temas se ocuparían Warburg y sus seguidores ya en los primeros artículos del hamburgués a fines del siglo XIX y, en tiempos del Instituto, durante las primeras décadas del siglo XX. En el *Atlas Mnemosyne*, nuestro autor dejaría insinuados inconclusos pero extraordinarios indicios para recorrer la aventura de los héroes desde la Antigüedad hasta los albores de la modernidad y más allá.

De esta manera, los héroes representaron en su obra un complemento y una confirmación. La fascinación confesa de Warburg por la animación del cabello y del drapeado antiquizante, que las ninfas habían sabido usar a la hora de devolver el movimiento al arte, era solo el principio de un largo proceso de tensiones. Una sutil señal para entender tan solo la primera etapa de aceptación del renacido temperamento antiguo. No obstante, con el tiempo, Warburg comprendió que los verdaderos extremos del lenguaje gestual habían sido asimilados con más fuerza en la segunda mitad del siglo XV y a principios del siglo XVI, cuando la *retórica muscular* de los héroes (como él la llamaba) conquistó definitivamente las maneras del estilo florentino. Por esos años, Hércules lograría llevar a cabo sus hazañas en la pintura y la estatuaria sometiendo a monstruosos enemigos con su descomunal fuerza, sin ser importunado, en palabras del autor, por ninguna “armadura de caballero borgoñón”. Era ese

*pathos* antiguo que reanimaba al héroe de Tebas el que había ayudado a configurar el universo paganizante de Durero, y el mismo que se había convertido en una fórmula de representación canónica alrededor del 1500 en las batallas ecuestres de Leonardo y de Miguel Ángel. Según Warburg, el cenit de esta resurrección del *pathos* heroico podía advertirse en *La batalla del puente Milvio* (1520-1524), de Rafael, donde no había figura que no evocara ya los gestos de un jinete triunfal o los de un héroe derrotado a la manera antigua. Así, la puerta se abría a los convencionales héroes manieristas.

Por otro lado, para la época en la que Warburg confeccionaba el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), la imagen de Perseo condensaba en su pensamiento los temas fundamentales de su último proyecto: el *Nachleben* antiguo y su relación con las imágenes astrológicas. El héroe era uno de los centros de la compleja amalgama de imágenes heroicas que, en el *Atlas*, presentaban el intrincado proceso de tensiones a través de las cuales estos campeones paganos se habían agregado a la sensibilidad del *Quattrocento*. En esta amalgama se contaba, a partir de las imágenes, de qué manera los héroes habían habitado primero el espacio inanimado y frío de las grisallas de Domenico Ghirlandaio, todavía relegados por la piedad de la pintura religiosa, para irrumpir después junto a las ninfas en las escenas sacras, como paladines renacidos de la nueva república florentina. Las imágenes del *Atlas Mnemosyne* señalaban, además, cómo los gestos revividos en los actos heroicos servían a los artistas no solo para contar improbables hazañas, sino también para representar terribles matanzas. Al igual que en muchas otras representaciones que interesaban a Warburg, el uso de estas fórmulas antiguas suponía una extraordinaria ambivalencia, capaz de transformar las acciones de los héroes ya en las de asesinos, ya en las de santos y mártires.

*Mnemosyne* dejaba pistas acerca de diversas *Pathosformeln* que tenían en los héroes antiguos poderosos mensajeros. En la esforzada fuerza física de las hazañas protagonizadas por Hércules o Perseo, Warburg se reencontró con el *pathos* del combate. En la imitación de los relieves con escenas de batallas de los arcos de Constantino y de Trajano, nuestro historiador identificó diferentes variaciones del *pathos* romano del triunfo y de la victoria, con sus prototípicos héroes ecuestres y sus procepciones imperiales. También, en la agonía de Orfeo y en el lamento por la muerte de Meleagro, dio con el *pathos* antiguo del padecimiento, del lamento y de la muerte del héroe, fórmulas que, con éxito increíble, revitalizaron las maneras del *ars moriendi*.

De acuerdo con nuestro autor, fue bajo el influjo de estas renovadas iconografías como los *homines novi* de la burguesía florentina podían reconocerse en una sensibilidad nueva y ambivalente: ya en la piedad ejemplar de un santo, ya en el furor de un centauro o de un combate heroico; también en su propio retrato *alla francese*, donde se miraban al espejo exhibiendo una medalla con el adusto perfil de un papa, en cuyo reverso se escondía la inspiración de un belicoso Hércules *all'antica* como *vitiorum dominator*. La "psicología del equilibrio" warburguiana, que discutía la tradicional *serena grandezza* como herencia central del arte antiguo, explicaba el espíritu de esta complicada y apasionante época de transición, que Warburg estudiaría durante toda su vida como el inicio de una modernidad gobernada por fuerzas polares. En esa tarea infinita, la vuelta de los héroes antiguos resultaba un síntoma indiscutible del triunfo de las *Pathosformeln*, de la aparición de otra sensibilidad y de la persistencia de la representación clásica en su errático camino por la historia de las imágenes.

En ese sentido, las piezas reunidas en *Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg* en torno a las ideas warburguianas sobre el héroe se anotan como posible *addendum* a un hipotético panel del *Atlas*, por medio del cual es posible recorrer algunos de los temas que el historiador y sus seguidores identificaron en sus indagaciones sobre las representaciones heroicas.

Entre las fuentes antiguas a las que Warburg gustaba regresar en busca de fórmulas patéticas, figuran los prototipos clásicos del furor del combate y de la virtud de la muerte heroica, cuyos paradigmas antiguos son en esta exposición el enfrentamiento entre *lapitas* y *centauros* (siglo II a. C.) y la agonía del *guerrero moribundo* (siglo V a. C.), respectivamente.

Por otro lado, serán los dibujos de Parmigianino, Donato da Formello y Baccio Bandinelli los que atestigüen cómo, en el cenit del Renacimiento, la retórica del músculo miguelangelesco devolvió su antigua gloria al Ciclo de Hércules. A su vez, la aguada de Bartholomeus Spranger *La muerte de Leónidas* servirá para indicar la forma en que, entre los siglos XV y XVI, el tema de la muerte de los héroes reinauguró una antigua fórmula del *ars moriendi*, a la que Warburg dedicó especial atención en el panel 42 del *Atlas Mnemosyne*.

Desde esta muerte heroica, nuestro *panel* se reencontrará con los héroes algunos siglos después, cuando estos campeones de la fuerza física y heraldos de la moral, nobles ahora aun en la muerte, ya se habían convertido en figuras canónicas, símbolos de la superación humana cuyas hazañas imposibles contra monstruos y bestias salvajes eran habituales en la escultura monumental. El *Ulises* (1715), de Jacques Bousseau, y el *Teseo* (ca. 1876-1900), de Antoine-Louis Barye, cada uno a su manera, siguen de cerca esta estela de los héroes a través de la monumentalidad barroca y el neoclasicismo decimonónico. Será en ese bronce de Barye, cercano a la Gran Guerra y a la locura de Aby, donde un héroe intentará dominar las fuerzas monstruosas a las que se enfrenta, en una perfecta imagen de equilibrio entre el desenfreno dionisiaco y el control apolíneo, la célebre dicotomía nietzscheana que tanto influenció al historiador hamburgués.



Por último, nuestro camino se detendrá en dos sensibilidades sobre lo heroico producidas por la imaginación moderna, entre una reformulación arcaizante de la monumentalidad clásica y la inesperada ascensión heroica de la hazaña cotidiana. El *Herakles* (1909), de Antoine Bourdelle, logra hacer del héroe griego un colosal arquero, casi una reacuñada *Pathosformel* moderna, que encumbra el esfuerzo humano. Mientras, en suelo argentino, Rogelio Yrurtia reformula al mismo campeón en su *Cabeza de boxeador* (ca. 1923), donde da con un Hércules secular en la improbable fisonomía de un hombre común. Una imagen, esta última, quizá análoga a aquella ninfa secular que, bajo el aspecto de una golfista, aparece en el panel 77, uno de los últimos del *Atlas Mnemosyne*.

A las puertas de nuestro siglo, esta imagen final de pugilista argentino bien podría sugerir el inicio de otro camino posible, junto a ese buen dios *que habita en los detalles* y que anima las preguntas warburgianas. Sin el amparo de los dioses y desprovisto de la fuerza de los héroes clásicos, librado únicamente a la potencia de su voluntad, la mirada de este héroe moderno, un maltrecho boxeador, recupera tanto la virtud de las gestas antiguas como la furia contenida de un hombre que ha elegido continuar, a pesar de los golpes. Al mismo tiempo, ubicado como colofón de nuestra aventura, la figura cuestiona si existe hoy un futuro posible para las acciones heroicas o, muy por el contrario, si los héroes han muerto, sepultados por el peso de su propia tradición.

Así, el tema de los héroes concluye en torno a las obras mencionadas para dar cuenta de las continuidades y transformaciones de diversas fórmulas patéticas que, a través del poder de las imágenes, aún perviven en nuestros días. Sobre estas últimas preguntas y otras que siguen las andanzas de ninfas y héroes, antiguos y modernos, el *Atlas Mnemosyne* aguarda todavía su legítima continuación.

### *El guerrero moribundo*

Yeso con estructura de madera y estopa.  
Pátina con pigmentos y aglutinantes acuosos,  
74 x 121,5 x 48 cm  
Museo de Calcos y Escultura Comparada  
"Ernesto de la Cárcova"

La milenaria fórmula del guerrero cercano a la muerte con una rodilla levantada se reconoce en el mundo griego arcaico en el *Plato de Euphorbos* (650 a. C.) y en el *Frontis Corfú* (ca. 585 a. C.). Sin embargo, el llamado *Guerrero moribundo* presenta una notable variación del motivo: sin definir si se trata de un héroe herido de muerte que interrumpe su caída con su escudo, como creía Johann Martin Wagner en 1816, o si, agónico, pelea por levantarse, el combatiente barbado mantiene la sonrisa de un *kuros*, mientras su desnudez ya desvela un inusitado naturalismo, con sus músculos y huesos que responden a los giros de su cuerpo y sus venas esculpidas que sobresalen de sus brazos. Identificado con el rey Laomedonte, se trata de una pieza fundamental para la pesquisa warburguiana sobre la genealogía del héroe en el momento de mayor padecimiento. Casi como si ilustrara la potente imagen sonora que se repite en el canto XIII de la *Iliada* –*cayó el guerrero con estrépito y sus armas resonaron*–,

este combatiente, ubicado en el frontis este del Templo de Afaia, sugiere el principio de aquella transformación de la estatuaria antigua que, de acuerdo con un Ernst Gombrich aún muy warburguiano, los griegos orquestaron a partir de la épica homérica. En los relieves citados frecuentemente por Warburg del Arco de triunfo de Trajano (114-117 a. C.), paradigmas del *pathos* romano imperial, los soldados derrotados que suplican por su vida debajo de los cascos del emperador mantienen todavía las estoicas maneras de sufrir de este motivo antiguo. Más de mil años después, el bronce *Falling warrior* (1957), de Henry Moore, recuperaba con contundente síntesis moderna la iconografía del *Guerrero moribundo* para homenajear a los caídos durante la guerra y confirmar así la extraordinaria potencia de las imágenes antiguas al momento de representar la vida (y la muerte) en movimiento. La aguda sensibilidad de Warburg supo advertir cómo la representación de los héroes durante el Renacimiento y más allá recibía de la Antigüedad una potencia que, en el caso del tema de la muerte heroica, oscilaba entre la aceptación del *fatum* y el *pathos* de la tragedia. El inmutable *Guerrero moribundo* sería, en este caso, paradigma antiguo de lo primero.

F. L. R.





### *Lucha entre lapitas y centauros*

Relieve, 62 x 93 x 8,5 cm  
Museo de Calcos y Escultura Comparada "Ernesto de la Cárcova"

Entre el relieve del Templo de Apolo en Bassae y el mármol *Combate del Lapita y el Centauro*, del Museo Nacional de Bellas Artes, hay tres siglos. Sin embargo, vistos el uno junto al otro, confirman la supervivencia e invariabilidad de una antigua *Pathosformel* utilizada para representar el combate heroico en su cenit. Sobre estos célebres enfrentamientos míticos, Warburg escribió uno de sus primeros trabajos estudiantiles en 1887. En esa *juvenilia*, ya se advertía su entusiasmo por la presentación del movimiento, por el *pathos* clásico y por el gesto violento y su control, en este caso, gracias al esfuerzo físico de un héroe. Para nuestro autor, el equilibrio contrastante entre el brioso centauro y la serenidad ática del lapita eran los medios por los cuales el conjunto lograba representar un movimiento desenfrenado "sin perder claridad". Una aguda observación, que



*Combate del Lapita y el Centauro*  
siglo III a. C.-siglo II a. C.

Mármol de Paros, 66 x 82 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

también se detenía sobre el drapeado flotando “en apasionada exaltación”, detalle estilístico que estudiaría durante toda su vida. En 1957, continuando la pesquisa de su maestro, Fritz Saxl lograba dar con la primera acuñación de esta *Pathosformel* antigua: entre los siglos VI y V a. C., las escuelas escultóricas de Delfos y Olimpia innovaron la imaginería del combate heroico precisamente en el motivo de la lucha entre centauros y lapitas. En esa nueva imagen, era el lapita quien, con gran esfuerzo, conseguía doblegar al centauro enterrándole la rodilla en el torso mientras sujetaba su cabeza. A partir de ese momento, la exitosa fórmula se utilizó en iconografías muy diversas, siempre conservando el equilibrio entre el desboque y la sumisión. Durante el Renacimiento, las hazañas de Hércules y Perseo se reencontraron con su potencia antigua a través

de este motivo, y también le sirvió a Sansón en su lucha contra el león, a Belerofonte en la doma del Pegaso y a Teseo para matar al Minotauro. En la reproducción de un *Vaso antiguo de mármol* de Piranesi (Colección Museo Nacional de Bellas Artes), encontramos a Hércules domando a la Cierva de Cerinia bajo la rúbrica de esta misma fórmula. El bronce *Centauro* (1876-1900), de Antoine-Louis Barye (Colección Museo Nacional de Bellas Artes), confirma la supervivencia del motivo en esa modernidad tan clásica de fines del siglo XIX. De acuerdo con Saxl, esta imagen de combate formidable se hizo *clásica* en el momento en que se inventó y tal fue su éxito que la escuela de Fidias, célebre por sus innovaciones, solo se limitó a copiarla.

F. L. R.



Vaso 'lekythos'  
(Campeón olímpico que ofrenda su corona)  
Magna Grecia, siglo V a. C.

Vaso cerámico de figuras rojas, 16 cm  
Museo Nacional de Arte Decorativo



El ciclo clásico de nuestras pesquisas sobre el héroe se cierra con una imagen de triunfo y dádiva. El vaso cerámico de figuras rojas –proveniente de la ecléctica colección de antigüedades grecorromanas de Alfredo González Garaño– presenta a un atleta que, tras conseguir el triunfo, realiza una ofrenda ante el altar de alguna deidad antigua. En sus manos lleva la corona del vencedor y, quizá, una diadema olímpica. Se trata de un deportista, un héroe de la *tregua sagrada*, que, como los campeones míticos, agradece su fortuna a los dioses. Gracias al *Nachleben* warburgiano, volveremos a encontrarlo, pasados muchos siglos y ya desprovisto de favores divinos, en la imagen de un último e improbable héroe nacional al final de nuestro camino.

F. L. R.

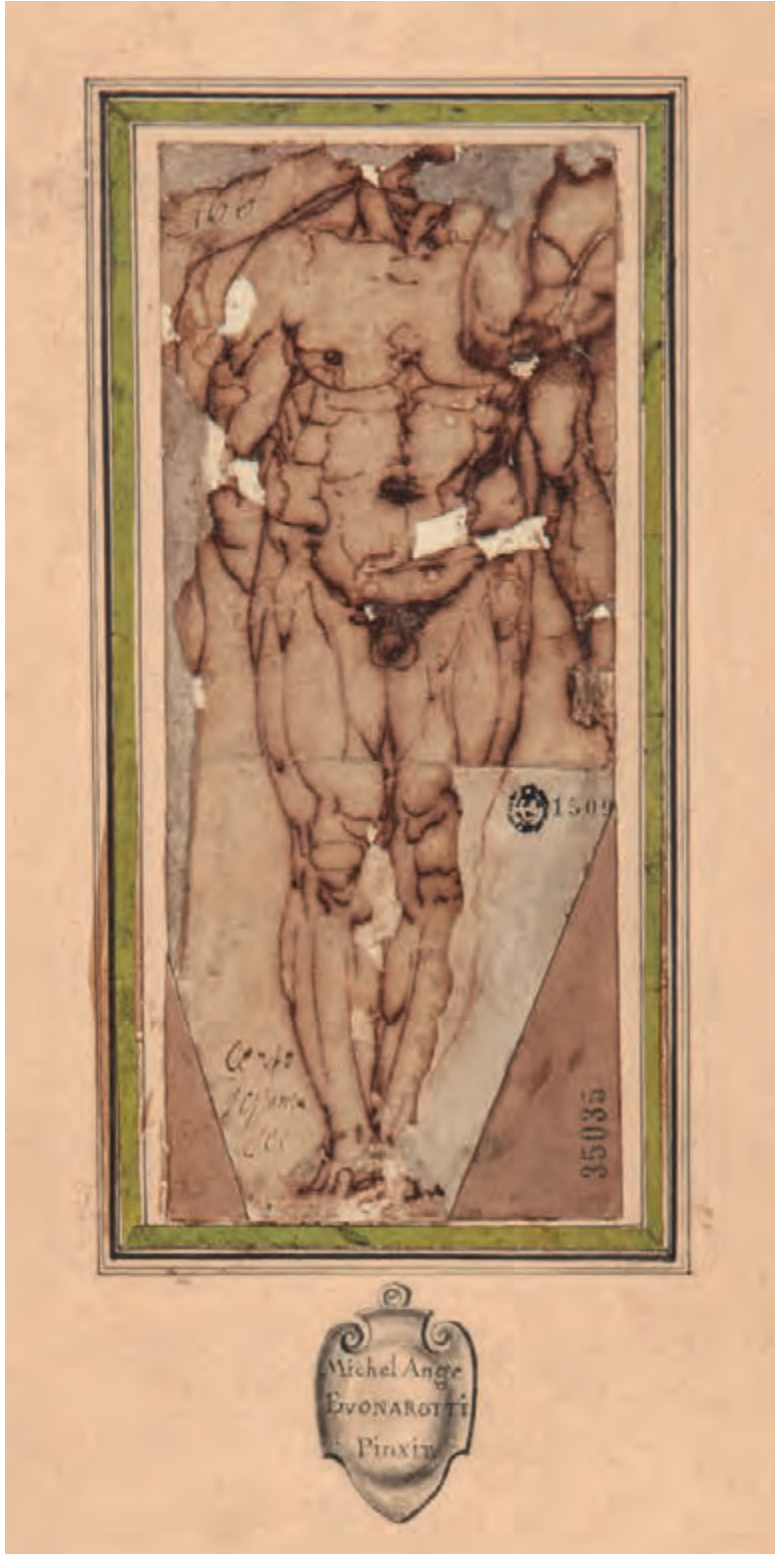
Girolamo Francesco Maria-Parmigianino Mazzola  
*Joven Hércules estrujando una serpiente*  
ca. 1535

Tinta sobre papel, 16,6 x 8,1 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

El dibujo atribuido a Parmigianino recupera un famoso episodio de la infancia de Hércules, cuando el héroe estrangula sin esfuerzo a las serpientes dejadas en su cuna por Hera para asesinarlo. La pueril hazaña, cargada de un sentimiento anticipatorio, prefigura muchas otras por venir, al tiempo que anuncia las dificultades que los dioses pondrán en el camino del semidiós. La construcción alargada de la figura humana con la que Parmigianino ganó celebridad se insinúa en este bosquejo, sobre todo, en la variación de tamaño entre el torso y las piernas y la postura general que exhibe el cuerpo. Por otra parte, el tema de la serpiente es central en la obra warburguiana. Nuestro historiador identificó este símbolo como un demonio vengativo que, en la cosmovisión pesimista de la Antigüedad, representa la venganza mortal de los dioses. Sin embargo, en otras latitudes, la serpiente presentaría para Warburg no pocas variaciones simbólicas. En este caso, capturada por un inocente Hércules manierista, la aparición del reptil sugiere tanto la fuerza del héroe como la desactivación total de los temores antiguos, dotando al bosquejo de gracia decorativa. Así, convertida en atributo ornamental, sirve para asociar al niño, por lo demás un perfecto *putto*, con el legendario príncipe de Tebas. Este *Joven Hércules*, de Parmigianino, abre nuestra pesquisa sobre el triunfo de los ciclos heroicos durante el siglo XVI.



F. L. R.



Donato da Formello  
*Estudio para un Hércules*  
ca. 1550

Tinta marrón, pluma sobre papel, 19,8 x 8,3 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Confundido por mucho tiempo con un dibujo de Miguel Ángel, el estudio atribuido a Donato da Formello confirma la difusión y el éxito de las formas clásicas durante el Renacimiento. De acuerdo con Warburg, en el siglo XVI los héroes habían recuperado completamente su desnudez grecorromana y abandonado las pesadas “armaduras de caballero borgoñón”. Para la época en que Da Formello trabajaba, los artistas florentinos y flamencos habían asimilado un manierismo muscular especial que se asociaba a las lecciones de Miguel Ángel y Durero, y a través de ellos, a las bases generales de la representación *all'antica* del cuerpo humano. El triunfo de esta nueva *retórica muscular* (como la llamaría Warburg), sin embargo, auguraba para el historiador el inicio de la *decadencia* barroca y la pérdida de fuerza emotiva de las redescubiertas *Pathosformeln*. La musculatura hercúlea como herencia estilística de la Antigüedad acompañaría diversas iconografías relacionadas con la virtud y el dominio de los vicios, convirtiendo al propio Hércules en paradigma heroico de la moral. En el extremo izquierdo de *La última aparición de Cristo a sus discípulos* (ca. 1550) [Colección Museo Nacional de Bellas Artes], del pintor belga Herri Met de Blès, encontramos a un Cristo de exuberante musculatura clásica que exhibe la misma *maniera* que aparece en el dibujo de Da Formello. El cuerpo glorioso del Salvador, en contraste con el del resto de las figuras, confirma además la influencia del estilo antiquizante en el arte flamenco, otro tema por el que Warburg manifestó especial interés.

F. L. R.



Baccio Bandinelli  
*Estudio para Hércules*  
ca. 1520-1530

Sanguina sobre papel, 41 x 28,6 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



El *Estudio para Hércules*, de Baccio Bandinelli, encuentra al héroe en reposo en una típica escena de la *vita contemplativa*, opuesta a aquellas donde el semidiós despliega su fuerza para doblegar monstruos y gigantes. El dibujo, realizado con tiza anaranjada, característica del artista desde 1520, presenta un extraordinario análisis de la musculatura o modelado que Bandinelli compuso seguramente a partir de un modelo natural. Con evidentes influencias miguelangelescas, puede advertirse con claridad cómo, de acuerdo con Warburg, las formas antiguas se habían asimilado a un enérgico intento de encontrar en la observación del natural esas mismas formas y, a su vez, perfeccionarlas mediante el arte. En ese sentido, el modelo posa

para el ejercicio como si se tratase él mismo de un mármol redescubierto. Como en muchos planteos warburgianos, la supervivencia de las fórmulas antiguas siempre acarrea tensiones profundas. El bronce florentino titulado *Hércules y Caco*, de la Colección Hirsch (Museo Nacional de Bellas Artes), podría enfrentarse perfectamente al dibujo de Baccio como su lógica contraparte. Allí encontramos a Hércules en la acción previa al descanso, dominando con toda su fuerza al enemigo. Dos fórmulas del reposo y del combate que, bajo otras iconografías, también aparecen con frecuencia en el *Atlas Mnemosyne*.

F. L. R.



Bartholomeus Spranger  
*La muerte de Leónidas*  
ca. 1600

Tinta aguada sobre trazos de grafito, 29 x 44,3 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

A toda supervivencia le llega su ocaso y el final de los héroes revividos llegó, pero logró traer de vuelta una bella manera de contar la muerte. En el *Atlas Mnemosyne*, Warburg dejó un indicio sobre la genealogía de una *Pathosformel* para representar el buen morir (*ars moriendi*): una reproducción del *Traslado de Cristo* (1507), de Rafael, fue ubicada cerca de la foto de un sarcófago antiguo cuyo relieve principal representa los funerales del héroe Meleagro. Entre los gestos de desconsuelo y lamentación, Warburg advirtió cómo Rafael recuperó del relieve antiguo el modo en que el brazo del héroe colgaba sin vida a un lado de su cuerpo, para expresar la gran tragedia cristiana. Así, *il braccio della morte* se consagró como una *Pathosformel* de extraordinario éxito. En la aguada de Bartholomeus Spranger, ese mismo gesto se recupera para señalar el final de Leónidas, el rey espartano que murió valientemente en las Termópilas. En las fuentes de Warburg, la efigie sin vida del héroe contrasta con patéticos gestos de lamento de quienes lo acompañan con dolor. Sin embargo, en *La muerte de Leónidas*,

los orgullosos lacedemonios, aún armados para el combate, preparan el cadáver de su rey sin inmutarse, mientras reúnen madera para una apócrifa pira funeraria. La apariencia juvenil de Leónidas refuerza la referencia clásica, y su desnudez contrasta con las corazas y cascos de los soldados a su alrededor. La quijada relajada del rey, expresión que comparte con el Cristo de Rafael, remata el patetismo de la postura y el efecto dramático del motivo.

Esta fórmula antigua supo mantener una vigencia ininterrumpida antes y después de su redescubrimiento: es frecuente en las *Vesperbilder* medievales, e hicieron uso de ella Caravaggio, en el siglo XVII, y Jacques-Louis David, en el XVIII, entre muchos otros. Incluso le sirvió a Dan Jurgens, en 1997, para inmortalizar el deceso del héroe más poderoso de la cultura popular estadounidense, en la última viñeta de su *Death of Superman*. Ya sin heroísmo, en *El primer duelo* (1888), obra monumental de William Adolphe Bouguereau (Colección Museo Nacional de Bellas Artes), el brazo inerte aparece en primer plano para dotar de fuerza dramática el incomprensible dolor ante la muerte de un hijo en la Arcadia romántica. Como en algún lugar expresó Schiller: "Todo lo bello debe morir".

F. L. R.

Jacques Bousseau

*Ulises que tiende su arco*  
(1715), posterior a 1850

Bronce, 68 x 31 x 32 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



La versión original de esta obra, conservada en el Museo del Louvre, es un mármol de Jacques Bousseau (1681-1740), del que se han realizado numerosas copias en bronce. También conocida como *Ulysse tendant l'arc dont Pénélope doit être le prix*, la pieza matriz de mármol se consagró como la obra de recepción del artista cuando fue nombrado miembro de la Escuela de Bellas Artes de París, en 1715. El tensado del arco es uno de los momentos decisivos del regreso a la patria de Ulises, el instante que antecede a la muerte de los pretendientes y cuando se descubre con toda la potencia de la épica homérica que el anciano que vaga por el palacio es en verdad el rey disfrazado. Homero compara esta proeza con el armado de una lira, ya que se trata de una demostración de ingenio e inteligencia más que de fuerza, dos atributos habituales de Ulises. La escultura de Bousseau presta inusual atención al procedimiento: el arquero cruza el arco entre sus piernas y aplica fuerza para curvarlo, mientras prepara con sus manos la cuerda para llevarla a la muesca superior del arma al completar el movimiento. La espectacularidad de ese instante congelado, que hermana la pieza con el *David* (1623-1624) de Bernini, dota a la figura de un movimiento extraordinario. El drapeado enroscado en el brazo y el viento sobre la barba y los cabellos revelan, al ritmo del tensado, el cuerpo heroico de Ulises antes oculto, por gracia de Atenea, entre los andrajos del anciano. Así, la revelación épica y la acción heroica se condensan en una sola figura. A su vez, este Ulises barroco ya goza plenamente de la animación del viento de las ninfas warburguianas tanto como de la retórica muscular de sus héroes antiguos revividos. Bousseau la consideraba, creemos que con razón, su obra maestra.

F. L. R.

Antoine-Louis Barye  
*Teseo combatiendo al Minotauro*  
(1843-1849), 1876-1900

Bronce patinado, 45,5 x 29 x 18 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

El bronce de Antoine-Louis Barye representa el combate entre Teseo y el Minotauro, un tema con el que el escultor, quizá el más célebre animalista de su época, había experimentado en dos ocasiones. Cercano a un *kuros*, el hieratismo de Teseo contrasta con la musculatura del Minotauro, que intenta resistirse sin suerte al dominio de su inmutable atacante. La pieza evoca la antigua polaridad del combate entre centauros y lapitas bajo dos estilos diferentes liberados al esteticismo decimonónico. Barye dota a Teseo de un virtuoso y civilizado cuerpo de bronce griego que controla su fuerza en perfecto perfil ante el desboque salvaje de su oponente, un hombre desmedido con cabeza de animal y musculatura exagerada. La cabeza del héroe, quizá derivada del *Apolo de Piombino*, la aparición de un perfecto *xiphos* –espada corta de doble filo común entre griegos y macedonios– y la vaina en el suelo agregan aquella imaginativa corrección arqueológica que el bronce comparte con muchas obras de fines del siglo XIX. En la letra warburguiana, la pieza regresa al tema del combate heroico, al tiempo que funciona como una perfecta ilustración del equilibrio entre el desenfreno dionisiaco y el control apolíneo, la célebre dicotomía nietzscheana que tanto influyó en las ideas de Warburg sobre la eterna lucha de fuerzas polares en la historia de la cultura.

F. L. R.





Émile Antoine Bourdelle  
*Herakles, El arquero*  
1909

Bronce, 58 x 60 x 27,5 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

En la obra de Émile Antoine Bourdelle asistimos a la refundación de un motivo clásico. Su *Herakles* encarna tanto al héroe de Tebas como a todos los héroes de la humanidad, es arcaico, clásico y moderno a la vez. El mismo año que fallecía Warburg (1929), Bourdelle se volvía célebre monumentalizando la Belle Époque y refundiendo en bronce la retórica de los nuevos héroes modernos. Sin embargo, la originalidad de la escultura del francés, que posee numerosas

copias en nuestro país, tiene una conexión con la retórica muscular de los héroes antiguos que Warburg estudió. Es precisamente en el *Hércules que mata a las aves del Estínfalo* (1500), de Dürero, donde los warburguianos advirtieron por primera vez la reparación de la exuberancia muscular antigua que, en Bourdelle, parece responder a un nuevo sentimiento universal. Así, despojado de todo atributo clásico, a excepción del descomunal arco escita y el tocado, el siglo XX convirtió al mayor campeón griego en un arquero bronceo de aspiraciones universales, que se presenta en el momento de máxima tensión y concentración, antes de dejar escapar la cuerda para que una flecha se lleve la potencia contenida en el arco. Este arquero es quizá una reacuñada *Pathosformel* moderna.

F. L. R.

Rogelio Yrurtia  
*Cabeza de boxeador*  
1929

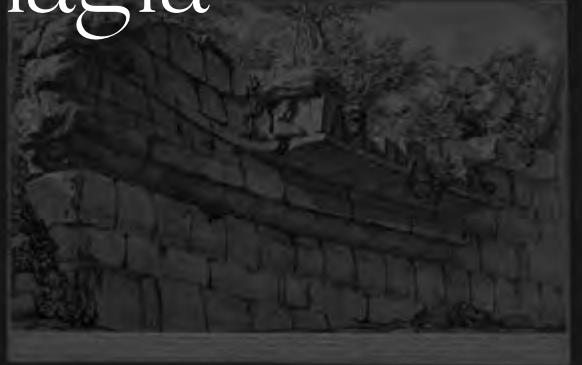
Cera, 41 x 25 x 31 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



Este busto de cera abandona, en suelo argentino, nuestro camino con los héroes. Se trata en rigor de un modelado preparatorio para *Los boxeadores*, una de las obras de madurez de Rogelio Yrurtia, donde dos gladiadores modernos miden sus fuerzas el uno contra el otro. Como bien señaló Luis Heber en 1941, el combate entre boxeadores no constituye para el artista un acto de violencia. El grupo encuentra una lucha entre iguales, que denota en su reposo las estrategias de un deporte basado en la decisión y en el acecho expectante. Aquí ya no hay monstruos que combatir ni combates cósmicos disfrazados de alegorías divinas. En todo caso, estos campeones recuerdan ya a los héroes homéricos, cuyas lanzas se disparan por turnos, ya a un grupo de atletas olímpicos que combaten por un trofeo. El mismo escultor, cuyos estudios de torsos sin brazos ni cabeza parecían mármoles antiguos, entregaba en su plenitud un héroe completamente secularizado. Tiene moretones horribles, la nariz rota, el ceño fruncido y la mandíbula apretada. Análogo a aquella ninfa moderna que se presenta bajo la postura de una campeona de golf en el panel 77 del *Atlas*, el boxeador de Yrurtia sugiere el doble destino de los héroes antiguos de cara a la contemporaneidad: el triunfo en el deporte y la autoafirmación voluntariosa producto del esfuerzo humano, desprovisto ya, hace tiempo, de cualquier divinidad protectora.

F. L. R.

# La serpiente y la magia



JOSÉ EMILIO BURUCÚA Y NICOLÁS KWIATKOWSKI



Aby Warburg se interesó por la serpiente y sus representaciones, explícitas o metafóricas, en dos horizontes culturales: la antigüedad del Mediterráneo y la antigüedad de la América prehispánica. En ambos casos, el ofidio fue dotado de sentidos diversos y superpuestos: habitante no humano de la naturaleza; animal hábil, fuerte y astuto; morador de la tierra, de las cuevas y las profundidades; símbolo del poder de la vida y de la muerte; mensajero de los difuntos, peregrino en el cielo bajo la forma del rayo y el relámpago. Fue también vehículo contradictorio del frenesí y de la curación médica entre los griegos, y emblema de la potestad política y mágica, de los colores y fenómenos celestes en el crepúsculo entre los pueblos originarios de América. La anfisbena en el disco metálico del noroeste andino es un ejemplo de lo último; las pulseras de vidrio de la Siria helenística y los relieves antiguos grabados por Piranesi dan cuenta de lo primero.

El arte no desdeñó el recuerdo del extraño episodio bíblico en el que la serpiente no fue aliada del mal, sino criatura sanadora, prefiguración salvífica, según vemos en la iconografía tardo-renacentista o barroca de Moisés y la serpiente de bronce. Cada vez que la víbora apareció como tema u objeto del arte en tiempos modernos, reverberaron todos aquellos significados aun en las figuraciones más naturalistas, como la escultura de Antoine-Louis Barye, y por supuesto lo hicieron con mayor fuerza en las obras donde la abstracción evocó los estilos del pasado americano, tal el caso de la pieza de Leónidas Gambartes.

Las propiedades del reptil, su veneno, la velocidad y el silencio de sus movimientos, su ubicuidad, han sido siempre, y lo fueron también para Warburg, las bases de los lazos del animal con el universo mágico. Va de suyo la relación de la ponzoña con las prácticas subterráneas de las brujas, pero también los altos saberes de las astronomías no copernicanas y de la alquimia letrada colocaron a la serpiente en una constelación zodiacal como la del Ofiuco, o en el corpus de los símbolos de la sublimación material y espiritual. El zigzag de la serpiente y los saberes astrales condujeron a Warburg hacia la fascinación y el estudio del cielo estrellado. En tal sentido, siguió vías recorridas en el Medio Oriente del primer milenio a. C., y en los Valles Calchaquíes alrededor del año 1000 de la era, caminos transitados por el asombro infantil de todos los tiempos.



*Disco de bronce con rostro antropomorfo  
flanqueado por dos figuras serpentinicas bicéfalas*  
Cultura Santamariana, Catamarca  
Período tardío, 1000-1480 d. C.

Bronce fundido, 39,2 cm (diámetro); 0,8 cm (espesor)  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Esta pieza procede de la localidad de Andalhualá, ubicada en el Departamento de Santa María, Catamarca. Corresponde a la cultura Santamariana, que floreció en la zona entre los siglos XI al XV. Hacia 1450, la región del Noroeste Argentino (NOA) fue ocupada por los incas, pero las poblaciones continuaron con su producción local. Se trata de un disco de bronce (con restos de

pintura roja y amarilla) que, en el dorso, posee unas agarraderas por donde, posiblemente, se pasaba una cuerda que permitiese atarlo a algún soporte para portarlo.

Su exquisita factura evidencia el importante desarrollo que había alcanzado la metalurgia en el NOA prehispánico, destinada a la elaboración de objetos de prestigio y emblemas de poder político-religioso. Durante el Período tardío en la región, el aumento poblacional fue una de las causas de la exacerbación de los conflictos territoriales, que llevaron a una dinámica de guerras y alianzas. Este proceso dio lugar a la consolidación de señoríos complejos con territorios bien definidos.

Los discos pueden haber sido utilizados en el ámbito bélico, ya sea como escudos o como



estandartes que reflejaban la luz solar. La iconografía también aludiría a temas vinculados con la guerra: la cabeza antropomorfa, con una suerte de gran tocado o peinado, podría referir al sacrificio por decapitación de un jefe enemigo. En ese sentido, algunos autores han interpretado como chorros de sangre las líneas que salen debajo del mentón. Además, las serpientes bicéfalas que flanquean la cabeza se aprecian en la cerámica funeraria de la época. La serpiente es un tema dominante en la iconografía de los objetos tardíos presentes en contextos funerarios y ceremoniales, y se identificaría con el poder de los ancestros que demandan sacrificios para garantizar la renovación del ciclo vital.

M. A. B.

*Disco de bronce con figura serpentina bicéfala flanqueada por dos rostros antropomorfos*

Cultura Santamariana, Catamarca  
Período tardío, 1000-1480 d. C.

Bronce fundido, 30,5 cm (diámetro); 0,7 cm (espesor)  
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto

Pieza de características similares al disco reproducido en la página 64.



*Escultura en forma de serpiente*  
Período tardío (?), 1000-1480 d. C.

Piedra, 13,1 x 10,9 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Esta es una pieza excepcional en el concierto de obras líticas del Noroeste Argentino (NOA) prehispánico: si bien está presente desde épocas muy tempranas, la iconografía de la serpiente se vuelve dominante en los siglos XI al XV, pero justamente en época tardía desaparece la gran tradición de trabajo en piedra que había florecido en el Período formativo y medio (siglos VI a. C.-XI d. C.). Es difícil, entonces, atribuir una adscripción histórico-cultural a esta escultura, surgida de la mano de un gran tallador que ha optado por una iconografía sin precedentes en la región: la serpiente enroscada. Nótese que se ha grabado

en el cuerpo un reticulado romboidal con la intención de representar la piel escamosa del ofidio y que el trabajo de la talla plasma una posición propia del animal, rasgos que denotan una cercana observación del modelo por parte del escultor.

La relación estrecha y compleja entre el hombre del NOA y las víboras, signada por el temor y el respeto, que se remontaría a etapas muy antiguas, se manifiesta en los datos que nos llegan del folklore calchaquí: Samuel Lafone Quevedo cuenta que existía la creencia de que quien capturase a una serpiente de cascabel podía ser fulminado por un rayo. Por otra parte, se consideraba que estos animales pertenecían al interior de la tierra, espacio de los ancestros, con quienes se los identificaba como propiciadores de la renovación del ciclo vital, connotación vinculada con la capacidad de mudar completamente su piel.

M. A. B.

Abraham Eleazar / Julio Gervasio de Schwarzburg  
*Libro ilustrado de alquimia*  
siglo XVII

P. M. & I. P. E., Erfurt, Augustinus Crusius, 1735  
Biblioteca Arata de la Facultad de Agronomía (UBA)

Abraham Eleazar podría ser el seudónimo del propio editor, también autor, de este libro: Julio Gervasio de Schwarzburg. En el prólogo dirigido al lector, Gervasio dice haber extraído el contenido del manuscrito judío que Nicolás Flamel, uno de los grandes alquimistas del Medioevo, había comprado por dos florines en 1357. Según la tradición, Flamel logró hallar la piedra filosofal a partir de las enseñanzas de los Siete Sabios judíos, expuestas en aquel texto. Las páginas finales del libro, publicado en Erfurt, reproducen las "figuras jeroglíficas" que rigen las transmutaciones. En la página 304, se ve el principio fijo de los alquimistas –la serpiente– al ser sublimado mediante la destilación física y anímica que simboliza la vara de Asclepio.

J. E. B. / N. K.





*Pulsera de vidrio*  
Siria helenística  
siglo III-II a. C.

Vidrio, 0,7 cm (alto); 5,1 cm (diámetro)  
Museo Nacional de Arte Decorativo



*Pulsera de vidrio*  
Siria helenística, siglo III-II a. C.

Vidrio, 0,7 cm (alto); 5,5 cm (diámetro)  
Museo Nacional de Arte Decorativo

En el paganismo antiguo, la serpiente era una criatura polivalente. Estas pulseras aluden a ella como ser protector, apotropaico, de quien las luce. La presencia del ofidio es muy discreta: bastan para señalarla el engrosamiento de uno de los extremos y los puntos que indican los ojos.

J. E. B. / N. K.



Giovanni Battista Piranesi  
*Veduta della porzione di Nave di Travertini  
 costruita e pintata...*  
 1748-1756

Aguafuerte, 63 x 90 cm  
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes

La didascalia del grabado explica que se trata de un relieve en el Templo de Esculapio de la Isla Tiberina. La cabeza del dios de la medicina está destruida, pero su bastón con la serpiente enroscada se ha conservado y permite comprender la sacralidad curativa del animal o su representación. El veneno es punto de partida del medicamento.

J. E. B. / N. K.



Hans Speckaert  
*Moisés elevando la serpiente de bronce*  
ca. 1570

Óleo sobre tela, 159 x 239 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Sylvie Béguin y Ángel Navarro han estudiado y colocado esta pintura en el marco del manierismo nórdico, influido por la escuela romana de mediados del *Cinquecento*. Los desnudos del primer plano evocan el modelo tantas veces transitado del grupo del *Laocoonte* que, en este caso, se adapta a la representación del episodio narrado en Números 21:5-9 y se concentra en los rasgos de dolor y desesperación de los personajes.

J. E. B. / N. K.





Anónimo del siglo XVII  
*Moisés y la serpiente*  
siglo XVII

Tinta aguada sobre trazos de grafito sobre papel  
41,4 x 54,2 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Nuevamente los israelitas, atacados por víboras en el Sinaí, son curados por la visión de la serpiente de bronce que Moisés ha hecho fundir y levantar sobre una pértiga. La historia prefigura la crucifixión; el ofidio es una criatura salvadora cuyo papel anuncia la gracia de Cristo. La versión barroca del hecho contado en Números, que se despliega en este dibujo, parece menos exasperada y menos patética que el cuadro de Hans Speckart.

J. E. B. / N. K.

Antoine-Louis Barye  
*Cigüeña y serpiente*  
ca. 1850

Bronce, 16,5 x 5 x 5,5 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Los bronce de animales en lucha fueron la especialidad de Antoine-Louis Barye, artista francés del siglo XIX. Adriana van Deurs ha realizado el elemento literario que suele entrelazarse con el naturalismo característico de este tipo de esculturas. Es probable que un significado remoto reverbere en la contienda perturbadora entre una cigüeña de aspecto apacible y la serpiente que se enreda en sus patas: el ave podría simbolizar a Cristo y la víbora, al diablo.

J. E. B. / N. K.



Leónidas Gambartes

Sin título  
ca. 1960

Monocopia, 37 x 47 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

El grafismo de las facciones y la textura de la cabellera identifican a la mujer como hija de la tierra americana. Su cuerpo está inmóvil, pero la expresión de la cara revela la vivacidad de la mirada y un dejo risueño, al que hacen eco la rigidez del perro, su tamaño y sus proporciones grotescas, así como los ojos paradójicamente tristes de la serpiente. Mientras los instrumentos de la molienda o del trabajo humano descansan, el arabesco de la víbora es el único elemento dinámico de la composición. Sin embargo, su presencia no parece entrañar peligro alguno. El espíritu de la mujer domina la fuerza misteriosa de la naturaleza.

J. E. B. / N. K.





Raffaello Armenise

*Un alquimista*  
1893

Óleo sobre tela, 82 x 114 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

La obra despliega los mejores recursos del naturalismo pictórico del siglo XIX: los efectos de la iluminación y de los reflejos en los frascos, retortas y cristales de los instrumentos sobre la mesa, en el mango del mortero o en el fuego del horno de atañor; las texturas de las rocas, de los metales y de los paños que visten al personaje; la verosimilitud de la postura de sus brazos y piernas y de la inclinación de la cabeza; los detalles microscópicos de las manos y de la cara del alquimista, que permiten identificarlo como un anciano presa de cierto desvarío. No falta el perro dormido, símbolo de la acedia y de la melancolía, que retrató Durero en su famoso aguafuerte de 1514. Todos estos elementos confluyen en una visión burlona y satírica de los esfuerzos del alquimista por dominar el arte absurdo de la transmutación de los metales. La pintura, cuyo campo de acción podría dar un margen a las viejas obras del mundo mágico, contribuye en cambio a reforzar el cientificismo decimonónico mediante el realismo de la descripción visual.

J. E. B. / N. K.

Orlando Pierri

*La bruja*  
ca. 1942

Aguafuerte sobre papel, 36,6 x 26 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



La figura de la hechicera es el resultado de la convergencia de tres estilos: la combinatoria fantástica de Bosch y Brueghel; la atmósfera onírica del surrealismo, y las deformaciones corporales del movimiento brasileño de la antropofagia estética. La representación del mundo brujo encierra también un proceso complejo de vuelta a la vida de tradiciones, de compromisos entre horizontes de cultura: cierto cristianismo perturbador de la pintura flamenca, la revolución estética de las vanguardias, el criollismo sudamericano.

J. E. B. / N. K.

# Un poema / Serpiente

Elizabeth Fowden nos ha señalado un poema de D.H. Lawrence, *Snake* [Serpiente], compuesto en Taormina en 1923, el año en que Warburg escribió la memoria de su viaje a Nuevo México. Aunque no hay, hasta ahora, el más leve indicio de alguna comunicación entre el historiador del arte y el poeta, la coincidencia de espíritus es tan sorprendente que no podemos sino poner a disposición del lector una traducción de *Snake*, con el testimonio de nuestro agradecimiento a la doctora Fowden.



“Una serpiente llegó hasta mi abrevadero / en un día cálido, cálido, y yo, en pijama por el calor, / iba a beber allí mismo. // En la sombra profunda, extrañamente perfumada del algarrobo oscuro / bajé las escaleras con mi jarra / y tuve que esperar, detenerme y esperar, porque ella estaba en el abrevadero antes que yo. // Se aproximó desde una grieta en el muro de tierra en la penumbra / y arrastró hacia abajo su negligencia marrón y amarillenta, su vientre blando, sobre el borde del pozo de piedra / y descansó su garganta sobre la piedra del fondo, / allí donde el agua se había derramado de la tapa, en un claro pequeño, / bebió a sorbos con su boca recta, / bebió suavemente a través de sus encías rectas, hacia su largo cuerpo flácido, / en silencio. // Alguien estaba antes que yo en mi bebedero, / y yo, recién llegado, esperaba. // Levantó su cabeza de su bebida, como hace el ganado, / y me miró vagamente, como hace el ganado cuando bebe, / su lengua bífida osciló entre sus labios, y ella caviló un momento, / y se inclinó y bebió otro poco, / mostrándose marrón y dorada, del color de las entrañas ardientes de la tierra / en un día del julio siciliano, mientras humeaba el Etna. / La voz de mi educación me dijo, / hay que matarla, / porque en Sicilia, las serpientes negras, negras, son inocentes, las doradas venenosas. // Y las voces me decían, si fueras un hombre / tomarías un palo, la quebrarías ahora y acabarías con ella. // Pero ¿debo acaso confesar cuánto me gustó, / qué contento estaba de que hubiera llegado como un huésped en paz, para beber en mi pozo, / y de que partiese pacífica, pacificada, ingrata, / a las entrañas ardientes de la tierra? / ¿Fue cobardía el no atreverme a matarla? ¿Fue perversidad el que yo quisiera hablarle? ¿Fue humildad sentirme tan honrado? / ¡Me sentí tan honrado! // Y siempre esas voces: ¡Si no estuvieras asustado, la matarías! // Y en verdad estaba asustado, muy asustado. Pero aún más honrado / de que hubiera buscado mi hospitalidad / por fuera de la puerta oscura de la tierra secreta. // Bebió lo suficiente / y levantó su cabeza, con mirada soñadora, como quien ha bebido, / e hizo oscilar su lengua como una noche bífida en el aire, tan negra, / parecía que se lamiera los labios, / y miró a su alrededor como una divinidad, sin ver, hacia el aire, / y giró lentamente su cabeza, / y lentamente, lentamente, como tres veces en un sueño, / enderezó el redondel de su cuerpo / y subió otra vez por la superficie rota de mi fachada. // Y apenas puso su cabeza en ese agujero temible, / Y al colarse lentamente dentro de él, con sus hombros de víbora, y entrar más todavía, / una especie de horror, una suerte de protesta contra su retirada en ese horrible agujero negro, / que deliberadamente la llevaba hacia la negrura, y lentamente la arrastraba, / se apoderó de mí cuando me dio la espalda. // Miré a mi alrededor, bajé mi cántaro, / tomé un tronco tosco / y lo arrojé al abrevadero con gran ruido. // Creo que no la golpeé, / pero, de pronto, la parte de ella que había quedado atrás se agitó con una prisa despojada de dignidad. / Se retorció como un rayo, y se fue / dentro del agujero negro, de la grieta de labios terrosos en la fachada, / que contemplé con fascinación en el mediodía aún intenso. // Y de inmediato me arrepentí. // Pensé ¡cuán mísero, vulgar y malvado mi acto había sido! / Me desprecié y desprecié las voces de mi execrable educación humana. // Y pensé en el albatros / y deseé que mi serpiente hubiera regresado. // Pues otra vez se me apareció como una reina, / como una reina en el exilio, sin corona en el inframundo, / que ahora debía ser nuevamente coronada. // Y entonces, perdí mi oportunidad frente a una de las señoras / de la vida. / Y tengo algo que expiar: / una mezquindad.”

La referencia al albatros es un intertexto, una alusión al pájaro majestuoso que llega al navío del Viejo Marinero en las *Rimas* escritas por Samuel Coleridge en 1798: “Llegó a través de la niebla; / como si hubiera sido un alma cristiana / lo saludamos en el nombre de Dios”. De manera semejante a la víbora que Lawrence ataca gratuitamente, el albatros es objeto de la crueldad del Marinero, quien lo mata e intenta justificarse. Pero la culpa lo arrastra a un viaje sin fin en el que la expiación consistirá en contar su historia, su pecado (algo más que la “mezquindad” de *Snake*) y su castigo al resto de la humanidad. J. E. B. / N. K.

Traducción de José Emilio Burucúa.

Texto en inglés publicado en David Herbert Lawrence (1923), *Birds, Beasts and Flowers*, Londres, Martin Secker, pp. 113-116.



*Urna funeraria*  
Cultura Santamariana  
Período tardío, 1000-1480 d. C.

Modelado por rodete y policromado, 55 x 53,6 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Durante el Período tardío, en la región valliserrana, estas urnas fueron usadas para enterrar párvulos. La forma de la pieza se mantiene estable (cuerpo globular, cuello ancho, boca evertida, asas acintadas), mientras que se dan variantes en la iconografía. Uno de los tipos más frecuentes es el que presenta en el cuello de la urna un

rostro antropomorfo de largas cejas arqueadas que convergen en la nariz, ojos rasgados y boca pequeña (a veces son serpientes las que configuran cejas y ojos). En este ejemplar, se han pintado las cejas, pero el resto del rostro se ha reemplazado por un reticulado romboidal que forma una gran V. Ese tipo de reticulado aparece en distintas materialidades a lo largo de la historia del Noroeste Argentino (NOA) representando la piel de la serpiente. En el cuerpo de la urna, se realizaron motivos en zigzag, identificados con el movimiento del reptil y que podrían vincularse con el rayo. Juan Ambrosetti, en su artículo "El simbolismo de la serpiente" (1896), menciona: "Aún existe en la región calchaquí la creencia de que habiendo



en cualquier parte una víbora ponzoñosa el rayo cae". También está presente el signo escalonado que aparece durante la historia prehispánica en toda la producción plástica andina y que aludiría a la montaña, espacio de donde proviene el agua (líquido vital por excelencia), tanto de las lluvias como de los deshielos. Si el personaje que encarna la urna es un ser sagrado que guarda en su seno el cuerpo de los niños difuntos, los motivos serpentinos pueden referirse a la identificación de lo sagrado con las fuerzas de la naturaleza, que encontrarían en este reptil su más acabada metáfora.

M. A. B.

#### *Urna funeraria*

Cultura Santamariana  
Período tardío, 1000-1480 d. C.

Modelado por rodete y policromado, 65,5 cm (alto);  
39 cm (diámetro máximo); 0,8 cm (espesor)  
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto

Pieza de características similares a la urna  
reproducida en la página 80.



### *Friso de Biblos*

Relieve, 62 x 93 x 8,5 cm  
Museo de Calcos y Escultura Comparada  
"Ernesto de la Cárcova"

Esta pieza formó parte de los hallazgos realizados por Ernest Renan durante sus excavaciones de 1860-1861 en Biblos. Renan la consideró parte del basamento del templo más importante de la ciudad, consagrado a la *Dea Syria* (Astarté). No obstante, el motivo principal es la escalera al cielo, derivado del perfil de los zigurats mesopotámicos, que se encontraba en los monumentos de Biblos ya desde el segundo milenio a. C., pero cuya presencia fue reforzada por el dominio asirio a partir del siglo VIII a. C. Las flores y las espigas aluden a los frutos de la tierra y exhiben el lazo poderoso que las religiones del Cercano Oriente establecían entre los fenómenos celestes, contemplados desde las torres escalonadas, y los ciclos de las estaciones y la fertilidad terrestre.

J. E. B. / N. K.



Sebastián Szyd  
*El cielo*, de la serie *De la tierra*  
1999-2002

Gelatina de plata, copia de época, 38 x 56 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Algo en el cielo, o el cielo mismo, atrajo la atención de estos niños de la pampa. Sin saberlo ni proponérselo, reproducen el gesto de asombro y la sensación de maravilla que caracterizaron la mirada humana desde los orígenes de la especie. En términos de Warburg, se trataría de una manifestación del “talento para la inmediatez de una imaginación poética concreta”. Aún falta recorrer la parte del camino guiada por “el poder de la visualización matemática abstracta”.

J. E. B. / N. K.

# El cielo estrellado



ROBERTO CASAZZA

Aby Warburg advirtió tempranamente que, en nuestro vínculo con el cielo, se jugaba algo importante. Así, impulsado por enigmas concretos y a partir de la lectura de trabajos sobre el cielo en la Antigüedad, produjo notables estudios sobre obras de arte renacentistas de tema astronómico. Se destacan los ensayos “Acerca de las imágenes de los dioses planetarios en un calendario en bajo alemán de 1519” (1908), “Una representación astronómica del firmamento en la Antigua Sacristía de San Lorenzo en Florencia” (1911), “Arte italiano y astrología internacional. El Palacio Schifanoia de Ferrara” (1912), “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero” (1920) y “Astrología orientalizante” (1926).

Desvelaba a Warburg cierta ambivalencia de la cultura del Renacimiento: mientras artistas e inventores avanzaban en la comprensión matemática del cosmos en vistas a dominarlo, la vida cotidiana seguía consultando las posiciones astrales y las horas de ascenso o descenso de los planetas antes de firmar un contrato o iniciar una disputa armada. Aby sentía un enorme respeto por la astronomía: la consideraba un pilar en la creación de orden, aun cuando nunca se la hallase separada de su manipuladora hermana gemela, la astrología, a la que tenía por pseudociencia. Con gran desprecio, arremetió contra la *superstición astrológica* –mientras estudiaba con fascinación–, calificándola de *fetichismo onomástico proyectado al futuro*, y en particular, contra la *geomancia* o arte de interpretar las marcas de las piedras al echarlas sobre el suelo, a la que entendía como la *última degeneración de la adivinación astral*.

La astrología y la astronomía eran temas centrales en los primeros tiempos de la Biblioteca Warburg. Impulsado por el historiador hamburgués, también Fritz Saxl investigó sobre esa relación en manuscritos medievales romanos, y sobre la imbricación, a lo largo de la tradición clásica, entre macrocosmos y microcosmos. Para todos estos desarrollos, Warburg y Saxl estuvieron en contacto con el por entonces gran historiador de la astronomía antigua Franz Boll, autor de *Estudios sobre Claudio Ptolomeo* (1894) y de *Sphaera* (1903), una monumental compilación de tratados cercano-orientales y griegos sobre la esfera celeste en la Antigüedad.

El análisis de la transformación sufrida por las constelaciones griegas en las esferas celestes de Babilonia, Egipto e India, junto con la evidencia de los usos renacentistas de esas representaciones celestes, permitió a Warburg comprender la *densidad patética* del tejido de constelaciones de los cielos europeos del siglo XV, en los que las sagas celestes habían recogido los traumas y placeres originarios de la cultura. Pero incluso si dichas experiencias originarias eran irrecuperables, sus efectos –advertía– seguían vigentes, por lo que el estudio de la relación que cada época teje con su cielo se le presentaba como una vía de acceso privilegiada para comprender la historia cultural.

El documentado resurgimiento en el siglo XV de la creencia en la determinación astral proveyó a Warburg de la clave para desvelar el significado de los frescos del Salón de los Meses en el Palacio Schifanoia de Ferrara, que habían resultado hasta aquel momento inexpugnables para los historiadores del arte. Sobre esos deteriorados muros –en un entrelazamiento de magia, mito y razón–, sobrevivían el numen de quien encargó la obra (el duque Borso d’Este), los intereses del ideólogo de su programa iconográfico (Pellegrino Prisciani) y el pulso de los transmisores y traductores de las representaciones de la Antigüedad a aquel presente (Francesco del Cossa, Ercole de’ Roberti, Baldassare d’Este). Los contempladores coetáneos de las escenas, por su parte, actuaban como legitimadores del mensaje aliviador de los muros: ¡dependemos en gran medida de fuerzas cósmicas! En el X Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Roma en 1912, Warburg sorprendió a sus colegas –todavía más preocupados por técnicas y estilos– al explicar los enigmas de aquellos frescos a partir de detalles aparentemente marginales, y logró revelar, como en una radiografía, la estructura lógica de ese acontecimiento artístico. La repetición de la experiencia heurística una y otra vez alcanzó en la madurez de Warburg el carácter de *método*, el mismo que sus discípulos y, sobre todo, su Biblioteca (silenciosa promotora de investigaciones warburguianas) se encargaron de consolidar.



### Zodiaco de Dendera

Yeso con estructura, 253 x 255 x 6 cm  
 Museo de Calcos y Escultura Comparada  
 "Ernesto de la Cárcova"

Warburg otorgó un papel central al Zodiaco de Dendera en el panel 3 de su *Atlas Mnemosyne*, en el que estudia la transformación de las divinidades griegas durante el helenismo, período en que se impregnaron de rasgos y mitos cercano-orientales, con los que atravesaron, camufladas, la Edad Media. Para comprender ese proceso, fue fundamental el estudio de la *Esfera de los bárbaros*, compuesto por un oscuro autor del siglo I a. C. llamado Teucro –y editado por vez primera en tiempos de Warburg por Franz Boll–. La obra griega describe la esfera celeste, sus constelaciones, sus mitos. Al leer este texto, Warburg advirtió que los frescos del Salón de los Meses en el Palacio Schifanoia de Ferrara

recogían algunas de sus constelaciones, y así alcanzó a comprender el papel de los decanos en los muros. El estudio de Warburg de la constelación de Perseo (primer decano de Aries en el mes de Marzo, presidido por Palas Atenea) en ese Salón repone los peldaños iconográficos que, desde el *Zodiaco de Dendera*, culminan en el fresco de Francesco del Cossa.

El original de este zodiaco egipcio, realizado hacia el año 50 d. C., estaba exhibido en el techo del pórtico de una recámara dedicada a Osiris en el Templo de Hathor, en Dendera, ciudad del Alto Egipto, sobre el Nilo. Actualmente, se encuentra en el Museo del Louvre, en París, donde también está presentado a modo de cielorraso. En él, pueden advertirse algunos de los doce signos zodiacales actuales y el sistema de decanatos (subsecciones de 10° de extensión longitudinal en que se dividen los signos zodiacales).

R. C.



## Notas de Warburg y sus discípulos al Panel 3 del Atlas Mnemosyne

### Bajo nuevos cielos

El proceso de orientalización de las divinidades griegas durante el helenismo: los dioses orientales se superponen con los olímpicos (figuras híbridas, monstra); a las imágenes mitológicas que pueblan las esferas celestes se agregan las de los signos zodiacales y las de los decanos. Cambia el esquema de representación gráfica del cosmos: del globo esférico al “tablero de ajedrez”, su proyección bidimensional. La saga de las peregrinaciones de Perseo comienza con este como una figura mítico-astral.



1. Tutela Panthea (deidad galorromana), en la mano izquierda lleva doble cornucopia con los bustos de Diana y Apolo; en la cara frontal de sus alas los Dioscuros; en lo alto, alineados a lo largo de una Luna creciente, siete deidades de los días de la semana (Saturno, Sol, Luna, Marte, Mercurio, Júpiter, Venus); una estatuilla de plata fina del siglo II d. C., descubierta en Mâcon, Francia (Londres, Museo Británico)

2. Tabla astrológica con Zodíaco y Decanos, representación de la llamada Tabla Bianchini, fragmento de mármol, egipcio tardío, siglo II d. C. (París, Museo del Louvre)

3. Diana de Éfeso, bronce y estatua de alabastro, 120-140 d. C. (Nápoles, Museo Arqueológico Nacional)

4. Detalle de la estatua de Diana de Éfeso, bronce

y alabastro, 120-140 d. C. (Nápoles, Museo Arqueológico Nacional)

5. Zeus de Heliópolis, reproducción de un bajorrelieve votivo, finales del siglo II d. C., encontrado en Nîmes en 1752 (Avignon, Museo Calvet)

6. Zodíaco circular de Dendera-constelación de las estrellas a 10° (decanos). Los doce signos zodiacales con los planetas (según la doctrina del ascendente). Constelaciones de estrellas fijas de los egipcios, ilustración de la representación en el techo del Templo de Hathor en Dendera, bajorrelieve en piedra arenisca de la época ptolemaica romana (París, Museo del Louvre)

7. La divinidad del antiguo Oriente de la época romana (Jupiter Dolichenus) en el vestido: los siete planetas, Jupiter Heliopolitanus, estatuilla

de bronce, siglo II-III d. C. (París, Museo del Louvre)

8. Zodíaco rectangular de Dendera. En la banda superior, la representación de los doce signos astrológicos con las estrellas fijas de los egipcios (“*paranatellonta*”) y los planetas. En la parte inferior, las deidades de los decanos, bajorrelieve de los pronaos del Templo de Dendera, lado sur, 14-37 d. C., Egipto

9. Zodíaco rectangular de Dendera. En la banda superior, la representación de los doce signos astrológicos con las estrellas fijas de los egipcios (“*paranatellonta*”) y los planetas. En la parte inferior, las deidades de los decanos, bajorrelieve de los pronaos del Templo de Dendera, lado norte, 14-37 d. C., Egipto

Zodíaco de Dendera en el *Atlante di geografia universale*, de Francesco Marmocchi, publicado en Florencia en 1838 por Vincenzo Batelli e Figli (Tabla XIII). Mapoteca, Biblioteca Nacional.



Jan Saenredam  
según diseño de Hendrik Goltzius  
*Las divinidades de los 7 planetas y las  
ocupaciones de los hombres*  
1596

Aguafuerte sobre papel, cada una 25,5 x 17,9 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

En su estudio sobre los frescos del Palacio Schifanoia, Warburg expuso la compleja relación entre tradición cosmológica clásica, supersticiones astrales y vida pública existente en la corte de Ferrara hacia fines del *Quattrocento*. Sus conclusiones valen plenamente para los grabados de Jan Saenredam reunidos en la serie *Las divinidades de los 7 planetas y las ocupaciones de los hombres*, dedicados a “Saturno”, “Júpiter”, “Marte”, “Apolo” (Sol), “Venus”, “Mercurio” y “Diana” (Luna).

En la cosmovisión renacentista, el hombre era el privilegiado morador del centro de un universo esférico, en el que la circulación de los astros errantes marcaba el ritmo de todo lo vivo. Los planetas, en diálogo con las constelaciones, también pautaban la orientación biográfica: el signo bajo el que alguien nacía y su ascendente solían representar un papel relevante en el oficio que, impulsado por padres o tutores, los jóvenes habrían de asumir como adultos. Aun a fines del siglo XVI, en los albores de la modernidad, artistas como Hendrick Goltzius y Saenredam seguían fascinados por la relación cielo-vida civil y buscaban entrelazar tópicos mayores de la cosmología clásica: el año, los elementos, los humores, los climas, los signos, los planetas. La comunidad intelectual nucleada por Warburg fue, desde sus orígenes, especialmente sensible con esos vínculos cruzados, hecho que explica la elección de un mandala aparecido en un incunable (1472) del *De natura rerum*, de Isidoro de Sevilla, como emblema de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Fue Fritz Saxl quien vio en ese emblema una síntesis inmejorable de la unidad profunda que existía entre el macrocosmos y el microcosmos, e incluyó la imagen por primera vez en el *Informe Anual 1934/1935*, del Instituto Warburg.

R. C.



*Lámina 1:* En la historia de Saturno devorando a sus hijos, Warburg intuyó una riqueza inagotable. Le interesó particularmente su transformación, ocurrida en el Alto Renacimiento, de divinidad nefanda a patrono de la vida intelectual, tal como se expresa en el grabado *Melancholia I*, de Dürero. Aquí también se recoge esa ambigüedad: aparece el dios como patrón de la agricultura, con su guadaña presta –metáfora del Tiempo, en alusión a Crono, nombre griego de Saturno–, devorando a un bebé, mientras un campo pujante rebosa con sus mieses. Al pie, los versos de un poeta coetáneo a la obra, Cornelis Schonaeus, evocan la edad de oro, bajo el reinado de Saturno, en la que no era necesario el trabajo para acceder al fruto de la tierra.



Lámina 2: Júpiter, fuente de la Sabiduría, preside las artes y las ciencias. Pintores, matemáticos, músicos y filósofos desarrollan diversos asuntos bajo su tutela. Piscis y Sagitario, signos en los que aumenta su influencia, decoran las esquinas superiores del grabado.



Lámina 3: La plancha dedicada a Marte presenta al dios de la guerra como numen de los asuntos castrenses. El grabado recupera –además de elementos de la religión griega– la dinámica corporal de la estatuaría antigua, en especial la helenística, que tiende a intensificar las contorsiones musculares, tal como se advierte en el soldado a cargo del redoblante, quien se agacha enérgicamente para comenzar su faena. Aries –signo zodiacal de nombre cercano a Ares, nombre griego de Marte– y Escorpio favorecen desde el cielo la acción militar.



Emblema del Instituto Warburg



Lámina 4: Apolo, símbolo del Sol y del gobierno, aparece en este grabado como imagen del poder político (representado por un rey en su trono). El mono encadenado es metáfora de los súbditos y alude, por otro lado, a la vida de la corte, rica en curiosidades. Desde la esquina izquierda, el signo zodiacal de Leo completa la alegoría política.



Lámina 5: Venus sostiene la antorcha del amor. Aparece acompañada de su hijo, Cupido. Un *motto* latino, al pie, vuelve inequívoco su mensaje: “Mientras mi hijo Cupido, disparando sus flechas, me ayuda, / Yo, madre del amor, enciendo los arrebatos amorosos entre los jóvenes”. La escena central presenta a una pareja en dos momentos de la vida amorosa: el presidido por la Venus celeste, que tiende hacia la contemplación; y el gobernado por la Venus vulgar, ocupado en el acto sexual. La alusión cósmica es también significativa: el arco de constelaciones que va de Tauro a Libra (primavera-verano en el hemisferio norte) indica el tiempo en que la diosa del amor influye más plenamente sobre nosotros.



*Lámina 6:* Mercurio, promotor de las artes y del comercio, preside –como en fuga– la escena. Porta en su mano el caduceo, una vara a la que se entrelazan dos serpientes ascendentes, coronadas por un par de alas, que indican la relevancia del transporte ágil. La mano derecha del dios señala al horizonte, su destino. Lo acompañan hombres de ciencia, comerciantes, pintores, escultores, etcétera, absortos en sus asuntos.

*Lámina 7:* Diana es el nombre romano de la diosa Artemisa, hermana gemela de Apolo. Cierta parte de la tradición, en especial la tardía y romana, asimiló estas deidades gemelas con la Luna y el Sol, respectivamente. En general, Diana aparece retratada como una doncella arisca y solitaria, sistemáticamente hostil para con los asuntos amorosos y famosa como cazadora, su único interés profundo. En las esquinas superiores del grabado, aparecen la Luna y el signo de Cáncer, bajo el cual su influencia es mayor. Pescadores nocturnos completan la escena.



José de Ribera  
*Un astrónomo*  
ca. 1632

Óleo sobre tela, 126 x 101,5 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

*Un astrónomo* es una obra que exige demasiadas interpretaciones, por lo que es recomendable una aproximación warburguiana –que exprima sus accidentes– para acercarse hipotéticamente a su sustancia. Por una parte, y con argumentos de peso casi equivalentes, se atribuye su autoría a José de Ribera (1590-1652) y a Luca Giordano (1634-1705); por la otra, su alusión a un astrónomo no se deduce de las vestimentas ni del extraño *contraposto* del hombre retratado, sino de las tenues inscripciones en el cuaderno que exhibe casi con exageración. Una vez más, abriendo nuevos problemas, alcanzan a vislumbrarse sobre el pergamino tanto el gráfico típico que expone el método de Aristarco de Samos para medir las distancias de la Tierra al Sol y la Luna como el dibujo de las manchas solares descubiertas por Galileo Galilei en 1612. En tanto es difícil decidir todas estas cuestiones a partir de la estructura iconográfica de la obra, serán los detalles, con la ayuda de la historia, los que induzcan la interpretación: por un lado, la vestimenta pobre del astrónomo indicaría la voluntad, típicamente barroca, de proletarizar a los intelectuales de la Antigüedad y exaltar su apartamiento del mundo; por el otro, la alusión a las ideas galileanas permite suponer que el retrato avala el heliocentrismo, propuesto por Aristarco y renovado por Copérnico y los copernicanos en una Europa –la meridional de la Contrarreforma– cerrada a esas peligrosas novedades, salvo en cierto sector minoritario de sus clases cultas. Así las cosas, el enigma esboza su propia solución, y permite a nuestro astrónomo decir mucho más de lo que parece, al tiempo que facilita la atribución: la obra habría sido encargada hacia 1632 a José de Ribera por Fernando Afán de Ribera y Téllez-Girón, III<sup>er</sup> duque de Alcalá, virrey de Nápoles, enemistado con el Santo Oficio. Representaría a Aristarco, descuidado filósofo natural y padre del heliocentrismo. Ilustraría así sus investigaciones y el camino hacia los recientes descubrimientos, revolucionarios para la cosmología vigente en la época.

R. C.

Víctor Rebuffo  
*Luna en la soledad*  
1944

Xilografía, 48,5 x 32,5 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Dos registros principales dominan la vasta obra de Víctor Rebuffo: las instantáneas de destrato y/o lucha y las atmósferas oníricas. Heredero, acaso inconsciente, de principios neoplatónicos, Rebuffo supo entender que todo lo que es *algo* debe su identidad a la disputa entre luz y sombra. El equilibrio entre masas blancas y negras –condición para que sutiles grisados y puntillados alcancen a expresar sentimientos– es una constante en sus grabados, aunque su amor más intenso pareciera posarse sobre las zonas más cavadas del taco, a las que nunca llega la tinta, pero que –por eso mismo– son luego fuente pura de luz.

Esta enigmática luna en soledad trasvasa varios tópicos warburguianos a las pampas argentinas. En primer lugar, las ruinas –indicadoras de un esplendor perdido (el de la Antigüedad) en el arte del Renacimiento– se resignifican aquí para reforzar el aislamiento de un hombre abatido que busca consuelo o alivio en la estabilidad del cielo. Las ánforas, una de ellas inclinada, también evocan una pérdida y un pasado, aunque con una imprecisión que transporta la escena a un ámbito de ensueños, algo reforzado por la extensísima rama de un sauce llorón que cruza el muro roto y actúa como cordón umbilical desde la placenta lunar. La ambigüedad del título *Luna en la soledad*, que puede referir a la soledad de la luna o a la soledad del hombre, concentra el enigma que da tensión a la obra: el vínculo nunca clausurado entre angustia y cielo.

R. C.





Antonio Silvestre Sibellino  
*Sol Verso: Trazos de pastel y grafito*

Pastel y carbonilla sobre papel, 28,9 cm (diámetro)  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Hacia 1924, un joven Antonio Sibellino, pintor y escultor, tuvo una experiencia fundante: una suerte de visión extática en la que captó –ante la imponente mole cordillerana, cerca de San Rafael, Mendoza– la *posibilidad* de trasvasar toda escena o paisaje a su esencia geométrica. Desde entonces, su camino fue la *abstracción*, basada siempre en bocetos que evocan la obsesión por las perspectivas geométricas del pintor y matemático renacentista Paolo Uccello. Esa búsqueda alcanzó una madurez y una riqueza expresiva notables en la escultura de Sibellino. En ese proceso, compartió intereses y obras con artistas rioplatenses fundamentales del

*movimiento abstracto*, como Joaquín Torres García, Juan Del Prete, Pablo Curatella Manes, Sesostris Vitullo, Lino E. Spilimbergo y Emilio Pettoruti. Estos dos dibujos sin datación, sueltos en una carpeta junto con otros también simples y enigmáticos, celebran la potencia de la esfera y el óvalo, figuras de descanso, autosuficiencia y totalidad a lo largo de la tradición clásica. Desde los filósofos presocráticos hasta la modernidad, ambas figuras fueron fundamentales: la redondez de la esfera fue asimilada a la completitud del Ser por Parménides; la finitud del Todo fue concebida como esférica por Aristóteles; las órbitas planetarias fueron caracterizadas como elípticas



Antonio Silvestre Sibellino  
*Astros más noche N° 2*

Óleo sobre cartón, 53,7 x 32,7 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes



por Kepler. Para Warburg, la esfera constituye la coronación del esfuerzo cosmogónico del hombre europeo, pues en ella –obra de la ciencia geométrica– quedan conjuradas las etapas culturales tempranas, en las que la magia y el mito se disputaban predominio. Esto se vuelve manifiesto si se recuerda que *Per monstra ad sphaeram* [Mediante monstruos hacia la esfera] fue el *motto* del *ex libris* con que Warburg sumó a su Biblioteca la colección personal del historiador de la astronomía Franz Boll (1805-1875). Ese *motto*, escogido por Warburg a partir del ideario de Boll, sintetiza el recorrido de la racionalidad occidental, que ha

debido comprender lo circundante por medio de monstruosos mitos, hasta llegar a simplificar su orden y postular un bello cosmos limitado por la esfera celeste. La esfera, como orden y límite, como suma del Todo, revive, en *Astros más noche N° 2*, la intuición parmenídea de Sibellino. Las elipses de *Sol Verso: Trazos de pastel y grafito* recuerdan que Warburg diseñó la planta del Salón de Lectura de su Biblioteca con esa forma, justamente para homenajear el notable descubrimiento de Kepler.

R. C.



Jackson Pollock  
*Shooting Star*  
1947

Óleo y barniz industrial, 99 x 61 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Hacia el cierre de un alegre *vernissage*, podría afirmarse con cierta liviandad, entre cómplices aprobaciones, que *Shooting Star* es una obra antiwarburgiana. Su renuncia a la forma, a la tradición y al diálogo con el pasado la vuelve ícono de la ruptura que la posguerra expresa, sobre todo, en el iconoclasta arte neoyorquino. Jackson Pollock exacerbaba, en especial desde 1947, año en que realizó esta obra, su *automatismo*, fuertemente atado a la lógica del inconsciente, donde las asociaciones muestran una fertilidad inesperada, como la que se da aquí entre lienzo y título. Una estrella fugaz que no se ve y, al mismo tiempo, un magma cósmico que la evoca constituyen el modo en que la obsesión del arte por el cielo se expresa en tiempos irreverentes. Bien conocida es la técnica que utiliza Pollock en esta etapa: chorrea con palos pintura desde latas, generando y regenerando contrastes hasta expresar la idea, cuya única concesión a lo apolíneo es la rectangularidad del lienzo. Una idea amorfa que tiene su espejo más en el sentimiento que en el concepto y que descubre una verdad vedada a la tradición clásica. Dos décadas tras la muerte de Warburg, Pollock confirmó lo que Aby había vislumbrado con anterioridad: la Gran Guerra iba a diezmar los ideales artísticos, hasta el punto de que la figura habría de iniciar su largo tránsito por la desfiguración antes de volver a nacer como figura. En las manos de Pollock, se halla el momento negativo de ese proceso.

R. C.



Raquel Forner  
*A la conquista de la luna*  
1961

Óleo sobre tela, 200 x 500 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Como casi siempre, el arte llega antes. Raquel Forner se sumó, en los albores de los años 60, acaso con ingenua esperanza, a la ilusión de alcanzar una civilización más plena mediante la población humana del espacio. La idea prosperó por entonces entre intelectuales y artistas, montada sobre un floreciente humanismo de posguerra, como si en tiempos oscuros fuera un mandato para el arte dar otra significación a lo evidente. La carrera espacial –despojada, sin embargo, de su ensamblaje bélico en el imaginario

social– aparecía como un foco de hermandad, la misma que fue verificada en los corazones televidentes de todas las edades aquel 21 de julio de 1969, cuando Armstrong y Aldrin caminaron sobre la superficie lunar. Como en *Le Voyage dans la Lune* (Georges Méliès, 1902) o *Frau im Mond* (Fritz Lang, 1929), la representación de una humanidad lunar, que quiebra la distancia y el *Denkraum* vigente, abre en esta obra de Forner la imaginación a lo posible. Para las generaciones sucesivas, lo lejano se habrá corrido a Marte, a Andrómeda, a los *quasars*, da igual. Así todo, aun si el mundo sublunar del cosmos aristotélico alcanzó a ser sometido por el arte, el supralunar continuó resistiendo los embates de la ciencia, para inaugurar otros enigmas ante cada conquista de la observación y del pensamiento.

R. C.



Thomas Alexander Harrison  
*Tarde de luna en el mar*  
ca. 1895

Óleo sobre tela, 30 x 80 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Seis jóvenes años (1872-1877) como bocetista en una expedición de registro por las costas del Pacífico de los Estados Unidos, sumados a una incesante experimentación técnica y cromática, convirtieron a Thomas Alexander Harrison en una *rara avis* pictórica. El realismo del artista, estilísticamente algo fuera de su tiempo, se anima a competir con la fotografía en un terreno en general adverso: el del oleaje. *Tarde de luna en el mar* registra ese generoso momento observable solo durante la oposición lunar, cuando la luna llena se eleva, rojiza primero, amarillenta luego, sobre el horizonte.

R. C.

Milagros de la Torre

*Bajo el sol negro*  
1991-1993

Fotografía blanco y negro, 12,5 x 10 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

El uso de la fototeca del Instituto Warburg, donde las imágenes están físicamente reunidas en carpetas que tienen como eje temas, por una parte, y fórmulas visuales, por otra, legítima asociaciones de imágenes muy diversas. La potencia de ese principio se verifica en las investigaciones que resultan, donde cada especialista vincula una obra de arte con otras por canales históricos y/o psíquicos contingentes, atados a la experiencia personal. Lo que uno ve no lo ven los demás y, al mismo tiempo, gracias a que alguien ve algo nuevo en una obra, los otros empiezan a ver aquello que no veían. Esta fotografía de Milagros de la Torre, que muestra un joven rostro quemado, bien puede ser utilizada como ejemplo de ello –pertenece a la serie *Bajo el sol negro* y fue realizada con gelatina de plata teñida a mano y estampada-. Sus parentescos posibles son *infinitos*, y cada uno puede expresar cosas distintas. Uno de ellos es el que se establece con dos famosos rostros de Ícaro: el del *Dédalo e Ícaro*, de Anton van Dyck (1599-1641), y el del *Dédalo ajustando las alas de Ícaro*, de Thomas Willeboirts Bosschaert (1613-1654). Bien conocida es la historia de Dédalo y su hijo Ícaro, quienes habían sido encerrados por el rey Minos en el Laberinto, porque Dédalo había revelado a Teseo cómo escapar, usando un hilo para marcar el camino de regreso, tras matar al minotauro. Dédalo, gran ingeniero, diseñó unas alas que adosó con cera a los brazos de su hijo y a los propios, e indicó a Ícaro cómo volar. El joven, en la plenitud física, logró remontar vuelo, pero en medio de su delirio celeste olvidó el consejo de su padre de no acercarse demasiado al Sol, pues este derretiría los engarces de cera con que se sostenían las alas. Ícaro, presa de su *hybris*, cayó al mar y murió ahogado, ante la mirada desesperada de su padre, que lo acompañaba en vuelo prudente, a menor altura.

R. C.





Diego Ortiz Mugica  
*Luna, costa y paz, Lago Nahuel Huapi*  
2009

Gelatina de plata entonada al selenio,  
copia de época seriada, 31,7 x 47 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Diego Ortiz Mugica concibe la fotografía como una cierta escritura con luz y ejerce su literatura sobre las cosas mismas, sin más mediación que el obturador. Lo inasible capturado (la luz sobre el film) comienza a expresarse cuando la mano perita del artista alcanza a extraer –a partir del fenómeno físico del calor– sentimientos y emociones, siempre con la complicidad del ojo ajeno. Esta fotografía, cuyo centro parece ser la Luna, constituye más bien un homenaje al Sol, fuente última de la luz. Se trata de una copia seriada, hecha en gelatina y entonada con selenio –el 34° elemento de la Tabla periódica–, que remite a Selene (nombre griego de la Luna), por su color grisáceo brillante, como el que toma aquí la fotografía en su conjunto.

R. C.



Gustavo Frittegotto  
*La pampa es como un cielo al revés*  
1999

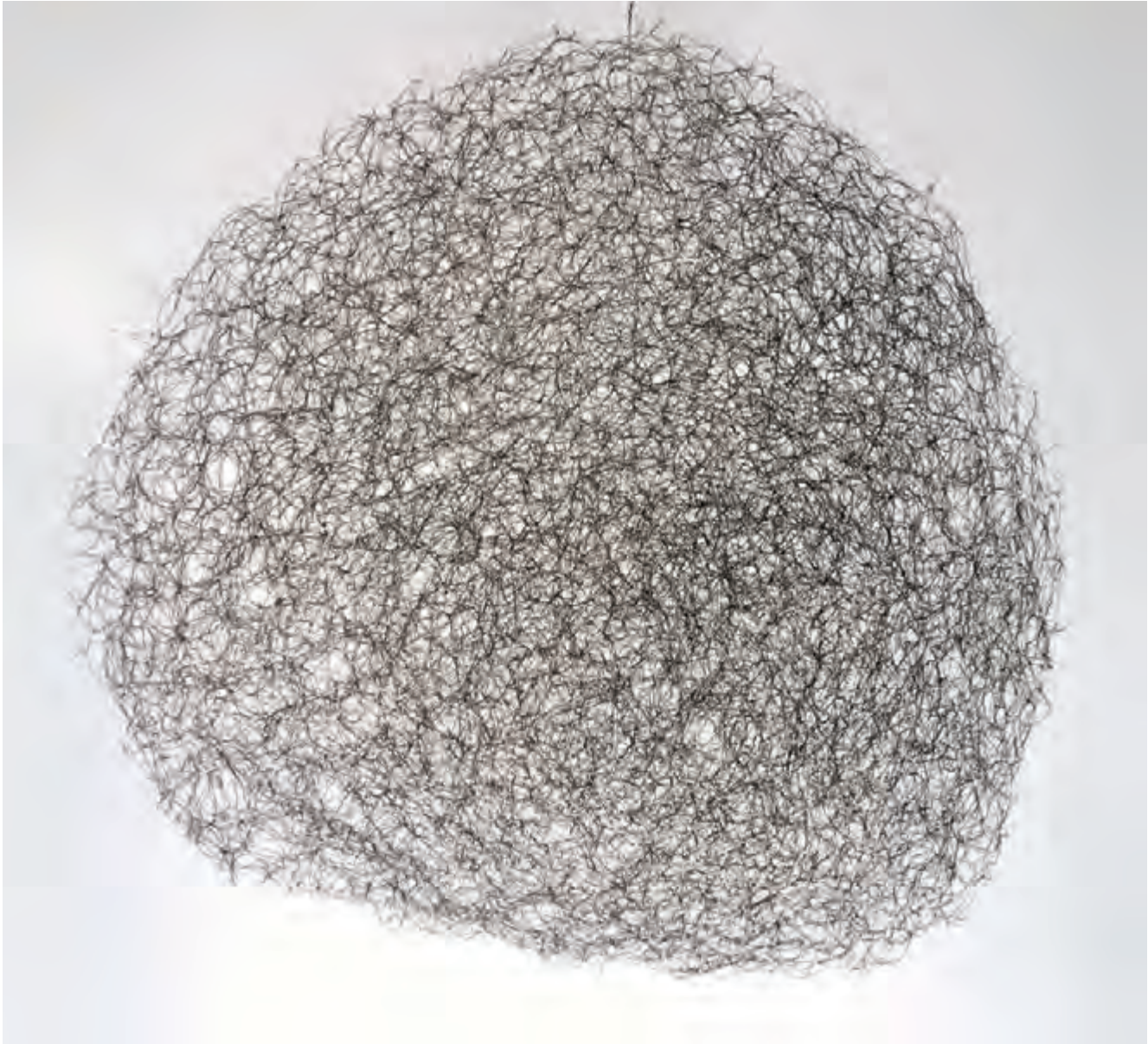
Fotografía, 34,5 x 34,5 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Esta fotografía de Gustavo Frittegotto repone una cuestión fundamental del pensamiento de Warburg: el valor de los engramas, o marcas con que la cultura forja su trama. Así como las constelaciones operan en tanto sectores identificables en el marco cósmico de la esfera celeste, las huellas pampeanas son fuentes de orientación para el hombre de campo. Desde la pericia del gaucho rastreador, que describe Sarmiento en el *Facundo*, hasta el comentario de a caballo entre peones sobre quién y en qué vehículo ha llegado a la estancia, el lenguaje gutural del suelo habla durante el día como el centelleante del cielo lo hace por la noche.

R. C.

Así me hallaba una noche  
Contemplando las estrellas,  
Que le parecen más bellas  
Cuando uno es más desgraciao,  
Y que Dios las haiga criaio,  
Para consolarse en ellas.

José Hernández  
*El gaucho Martín Fierro*  
IX, vv. 1445-1450



León Ferrari

*Luna*  
2008

Acero inoxidable, 100 cm (diámetro)  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

El nombre de León Ferrari remite inmediatamente a la crítica radical del poder religioso-social-militar, encarnada en su famosa instalación *La civilización occidental y cristiana* (1965), donde presenta a Cristo crucificado en un bombardero de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos, de los usados durante la Guerra de Vietnam. La producción de Ferrari se inscribe en el arte abstracto y conceptual, aunque por

etapas alcanzó a expresarse con una literalidad plenamente figurativa. Esta obra de madurez, *Luna*, recoge ambos extremos del discurso plástico leonferrarino, y no termina de expresarse sino en diálogo con la luz, pues está concebida para que, del contraste con su sombra, emerjan también significados. Su esfericidad remite a lo apolíneo; su madeja indescifrable de alambre, a lo dionisiaco. La imagen del laberinto se impone apenas intenta uno seguir el camino del metal hacia el interior; la angustia que eso genera es, sin embargo, conjurada por la forma externa, sometida al límite y alusiva a un objeto bien conocido, fuente de paz. Esa imagen bifronte de la obra sintetiza una verdad profunda, advertida y denunciada, en contextos muy diferentes, por Warburg y por Ferrari.

R. C.



Juan Andrés Videla  
*Titán*, de la serie *Enciclopedia*  
2018

Óleo sobre cartón entelado, 45,5 x 35,5 cm  
Colección particular

En los últimos tiempos, Juan Andrés Videla se ha interesado en la luz de estrellas y planetas, tal como se manifiesta en los paisajes del campo argentino. La obra pertenece a la serie *Enciclopedia* y representa a Atlas, el gigante hijo de Japeto y Clímene. La cita de Videla es literal; remite al *Atlas Farnese*, copia romana en mármol, del siglo II d. C., de un original helenístico que perteneció al cardenal Alejandro Farnese y que hoy se exhibe en el Museo Arqueológico de Nápoles. La relevancia de la escultura es bien conocida: Warburg la incluyó en sus *Atlas Mnemosyne* de 1928 y 1929, en tanto reúne magníficamente las dos marcas primarias que, a su juicio, conviven en el cielo: la saga mitológica y la coordenada geométrica. Por un lado, aparece Atlas, condenado a sostener la esfera celeste; por otro, la esfera misma, con el ecuador celeste, la eclíptica, los trópicos, y las principales constelaciones (Nave de Argos, Can Mayor, Río de Erídano, Piscis, Aries, Tauro, Orión, Andrómeda, Hidra, Perseo), herramientas todas de orientación nocturna en un cosmos –el de la tradición clásica– que es limitado y simétrico, y en cuyo centro mora el hombre.

Videla no está solo en estas pampas: otro pintor argentino, Ernesto Pesce, representa desde hace décadas, de modo persistente, constelaciones fundidas en mapas de ciudades. El camino de ida y vuelta al cielo trasciende toda fijación: Warburg ilustra cómo, por encima de la voluntad y conciencia de los artistas, la recurrencia de ciertas representaciones obedece a una lógica histórica, de la que difícilmente ellos pueden sustraerse.

R. C.



# La distancia y la memoria



JOSÉ EMILIO BURUCÚA Y NICOLÁS KWIATKOWSKI

La teoría antropológica de Aby Warburg puede ser colocada a la par de los sistemas socioculturales concebidos por Tito Vignoli, Bronislaw Malinowski y Ernst Cassirer. Aunque los separan algunas diferencias, sobre todo en cuanto concierne al papel del arte, los cuatro pensadores confluyeron en la identificación de apartamientos fundamentales entre el sujeto humano y los objetos del mundo. Las diferencias de grado o amplitud entre los umbrales posibles habrían producido los tres horizontes organizadores de la experiencia y la cultura: la magia, la religión y la ciencia. Warburg llamó espacios del pensar (*Denkräume*) a tales distancias. Lejos de ordenarlas en una sucesión lineal y evolutiva, las consideró presentes de manera simultánea en todas las fases históricas del proceso de hominización. En las sociedades cazadoras y recolectoras más antiguas, las comunidades rurales de agricultores, las colectividades urbanas y, luego, las densas aglomeraciones políticas de los Estados modernos, siempre coexistieron por lo menos dos umbrales fundidos, el mágico-religioso y el científico-técnico, el de la distancia primera “para la devoción” y el de la distancia más amplia “para la reflexión”. No hay duda de que, en el *Denkraum* total y prevaeciente de cualquier cultura, la porción del espacio reflexivo es la más grande. Sin embargo, también es cierto que la parte de la devoción ha disminuido radicalmente en el Occidente moderno, al punto de que llegó a pensarse en la extinción del umbral mágico-religioso, en un desencantamiento completo del mundo. Eso no ha ocurrido, quizá porque la concepción mágica es el refugio último de la psique humana en los momentos de crisis profunda de la presencia. Sin una distancia entre sujeto y mundo, probablemente no habría humanidad. Condensada en los objetos del arte (imágenes, textos poéticos, melodías), la memoria se torna una garantía de conservación del *Denkraum*. La perspectiva usada por los artistas, tanto la intuitiva cuanto la geométrica, constituye uno de los instrumentos más útiles y recurrentes que preservan la distancia. Amenazarla o abolirla suele producir un sentimiento de desasosiego como el que nos transmiten las Cárceles de Piranesi. Por su parte, sombras, huellas y siluetas constituyen las formas primarias y elementales de la memoria, tal cual lo sugieren las fotografías de Daniel Rivas y Luis Frangella Moyano. Recientemente, una obra de Anne y Patrick Poirier ha vuelto sobre el título y los propósitos de la última actividad del propio Aby Warburg. Esta *Mnemosyne* es la maqueta gigantesca de una ciudad del futuro, o de una civilización desaparecida y sacada a luz por la arqueología, o quizá de la Atlántida platónica. Su planta y sus alzados, la distribución de las escaleras, las plazas, los desniveles, torres cónicas y palacios se guían al pie de la letra por los cortes longitudinales y transversales del cerebro humano. Se encuentra en el último piso de un edificio llamado Le Cube, la sección dedicada al arte contemporáneo en el Museo de Artes de Nantes.

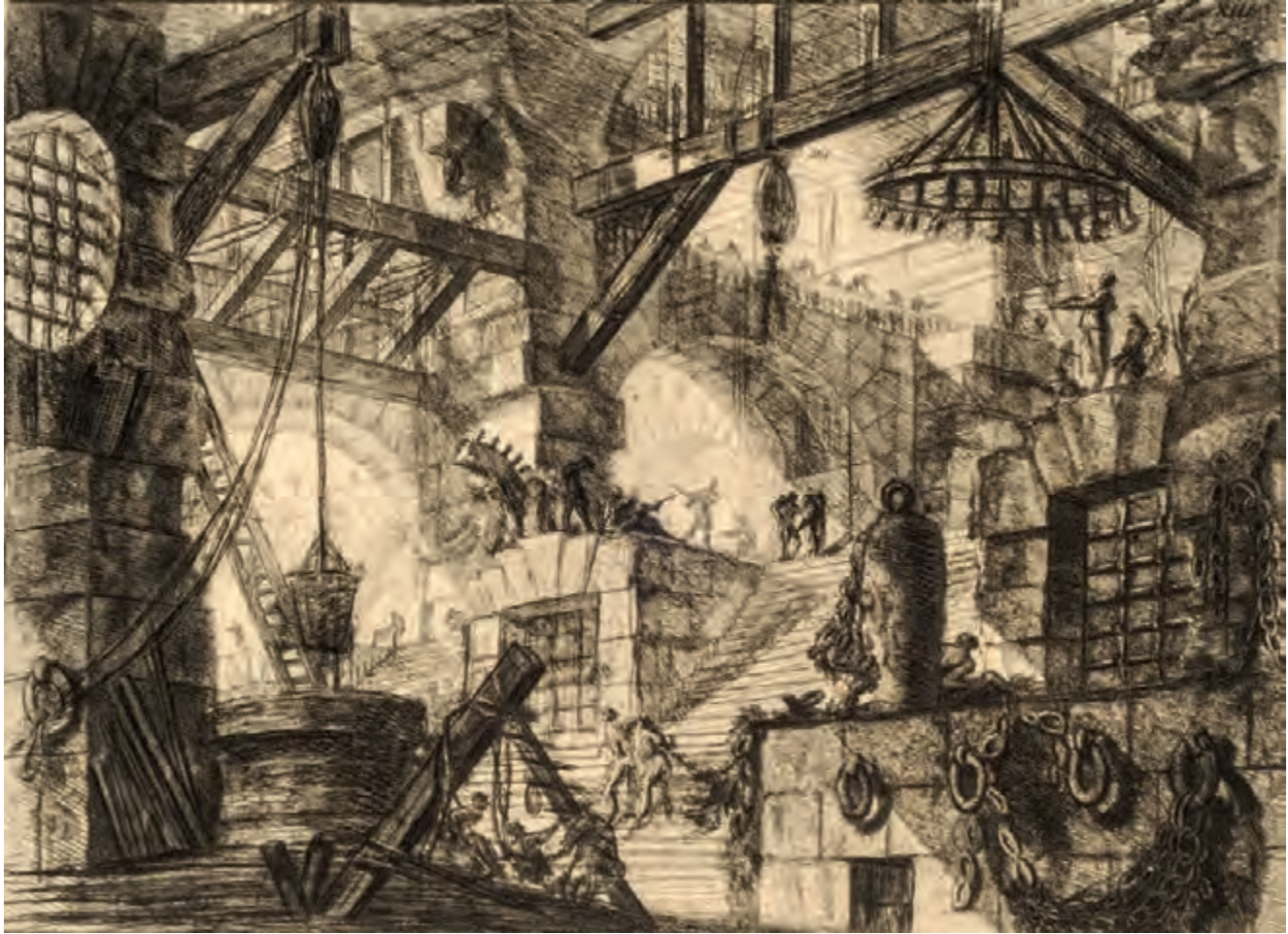


Giovanni Battista Piranesi  
*Veduta del Palazzo Farnese*  
1745-1778

Aguafuerte sobre papel, 45 x 69 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Los principios de la perspectiva geométrica, que descubrieron y cultivaron los artistas europeos a partir de Filippo Brunelleschi, permiten hacer visible, en la superficie de un dibujo o una pintura, la distancia que en el espacio tridimensional asegura la captación clara de un objeto y su aprehensión por parte de la mente. Aquí vemos cómo Piranesi usó ese recurso para representar el Palacio Farnese, en Roma. Su silueta y sus detalles hacen que el edificio sea reconocible tanto en el mundo real cuanto en su imitación artística.

J. E. B. / N. K.



Giovanni Battista Piranesi  
*Carcere XIII. El Aljibe*  
ca. 1750

Aguafuerte sobre papel, 43,5 x 57,5 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

En su serie *Las cárceles*, Piranesi ha violentado adrede las fórmulas perspectivas, de modo que las relaciones de las distancias representadas carecen de coherencia. Resulta problemático medir el espacio figurado en la estampa. El efecto estético acentúa la atmósfera opresiva de las prisiones.

J. E. B. / N. K.



Antonio Seguí  
*La distancia de la mirada*  
1976

Carbonilla y pastel sobre tela, 150,5 x 150,5 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

El hombre de espaldas ha subido a un banco para observar el paisaje más allá del alto muro. El espectador del cuadro se identifica con el personaje, pero paradójicamente su imposibilidad de captar las distancias que componen el espectáculo de la naturaleza lo sumerge en el desasosiego, le impide descubrir qué pasa del otro lado de la pared y percibir la belleza que intuye merced al color de las copas de los árboles y del cielo en el fondo.

J. E. B. / N. K.

Juan Batlle Planas

*La ciencia*  
1951

Témpera sobre papel, 32,5 x 16,5 cm  
Colección Carlos Semino

Como en *La distancia de la mirada*, de Antonio Seguí, *La ciencia*, de Juan Batlle Planas, muestra a un personaje de espaldas. Encaramado sobre una escalera, también este hombre supera un muro, pero no observa el paisaje, sino que emplea una herramienta para manipular lo que se encuentra del otro lado. La incógnita del espectador respecto de lo que allí sucede se acrecienta: no solo desconocemos lo que pueda verse, sino que, además, ignoramos el sentido de la acción. Podríamos, tal vez, interpretar la imagen como una expresión de los límites que rodean la audacia del conocimiento: “Hay más cosas en el cielo y en la tierra de las que sueña tu filosofía”.

J. E. B. / N. K.





Giovanni Battista Piranesi  
*Colonna eretta in memoria dell' Apoteosi di Antonio Pio e Faustina...*  
 1748-1756

Agua-fuerte sobre papel, 62,6 x 90 cm  
 Colección Museo Nacional de Bellas Artes

El modo clásico de fijar el recuerdo de los hechos vividos solía anclarlo en un objeto extraordinario, como una columna, un arco, una figura ecuestre. Eran monumentos, es decir, condensaciones mnémicas, materializaciones de la memoria. Piranesi exploró en decenas de grabados esa función de los *monumenta* y *memorabilia*. Esta lámina muestra una reconstrucción de la columna del emperador Antonino Pío y su esposa Faustina que, según reza el título, "fue destruida por los Modernos al poco tiempo de su descubrimiento".

J. E. B. / N. K.





Luis Domingo Frangella Moyano  
*La memoria*

Lápiz sobre papel, 269,5 x 204 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Para la sensibilidad contemporánea, cualquier referencia a la memoria se sitúa en los antípodas de la materialidad. En este dibujo, solo se perciben sus huellas en las formas de una pierna reducida al contorno y de la sombra de un pájaro.

J. E. B. / N. K.

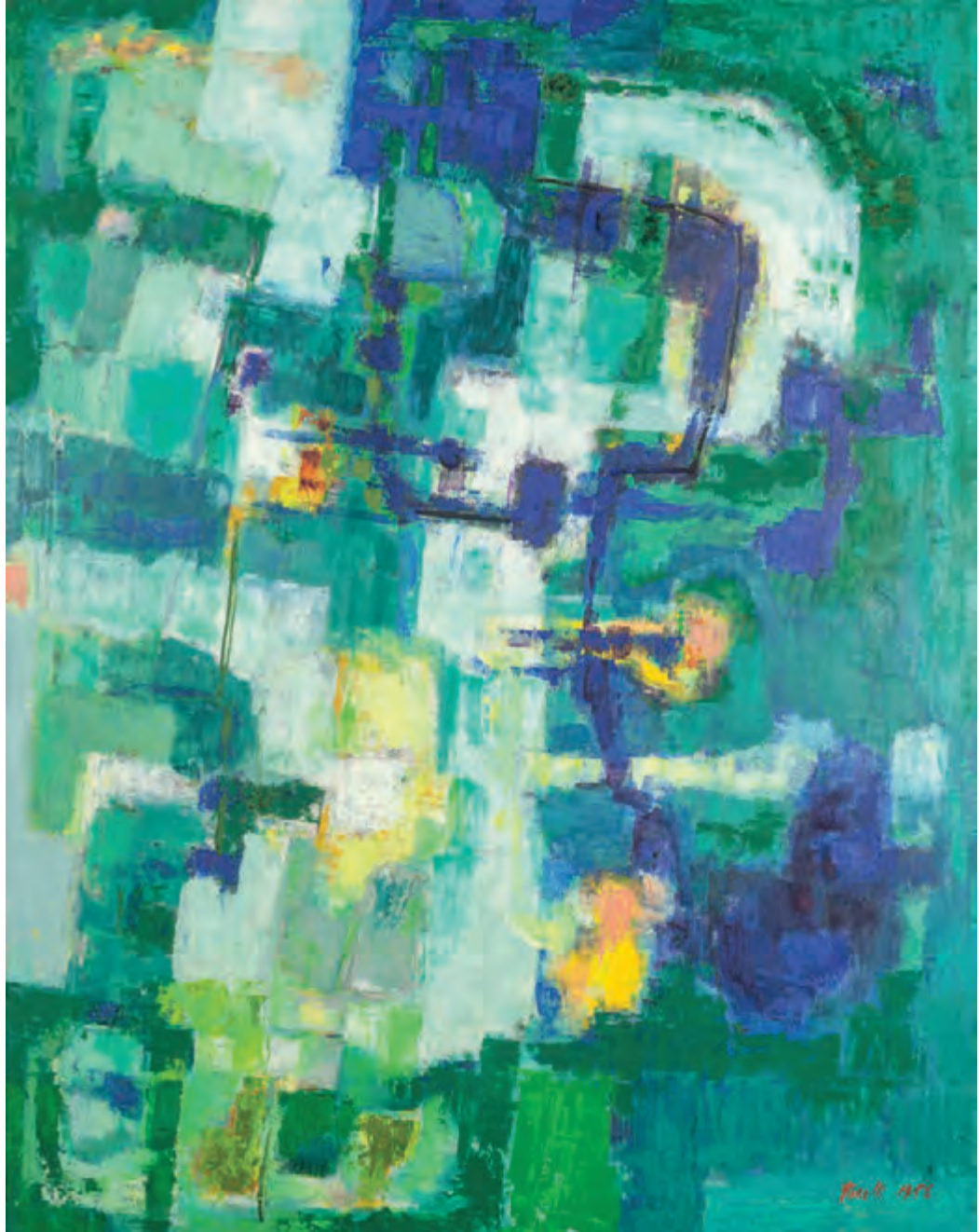


Daniel Rivas  
*La memoria*

Fotografía blanco y negro, 35 x 38 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

La desmaterialización de la memoria se acentúa en esta fotografía de un paisaje deshabitado, donde solo ha quedado la silueta iluminada de una persona ausente.

J. E. B. / N. K.



Renato Birolli  
*Paisaje a la memoria*  
1956

Óleo sobre tela, 92 x 73,5 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Cuando nuestra época convierte la memoria en tema de la pintura, el juego de los colores disuelve las líneas y pone en acto las transparencias. Los recuerdos tienen la sustancia de un sueño, como quería Próspero en *La tempestad*.

J. E. B. / N. K.

Antonio Berni

*La siesta*  
1943

Óleo sobre tela, 155 x 220 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Patricia Corsani ha desentrañado la madeja iconográfica del cuadro y sus resonancias religiosas. Como en *Primeros pasos*, de 1936, Antonio Berni ha yuxtapuesto el espacio interior de la vida de su personaje y la lejanía del paisaje pampeano. El hombre y el animal descansan de las fatigas de la mañana en medio del calor de la siesta. El perro dormido remite al símbolo tradicional de la acedia y la melancolía. Pero el trabajador sueña, o quizá recuerda, o quizá imagina, la figura de una bella joven que amamanta a un niño. Podría ser la memoria de la Virgen o de su propia mujer en la distancia.

J. E. B. / N. K.





Guillermo Kuitca  
Sin título  
1991

Madera, bronce, tela de algodón estampada, acrílico, hilo,  
espuma de poliuretano, 114 x 300 x 39 cm  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Natalia Pineau se ha referido a la centralidad del tema de la cama y sus relaciones con la memoria del desaparecido en el arte de Guillermo Kuitca. Aunque esta obra de 1995 no esté directamente vinculada con la historia de la dictadura militar, su núcleo de sentido se asocia al horizonte de los recuerdos y la traza dejada por los cuerpos humanos sobre esos objetos aparentemente triviales que son los colchones.

J. E. B. / N. K.

# Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2010) [2007], *Ninfas*, Pre-Textos, Valencia.
- Ambrosetti, J. Bautista (1896), "El símbolo de la serpiente", en *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*. Tomo 17, N°S 4-6, Buenos Aires, pp. 219-230.
- Antelo, Raúl (2004), *Potências da imagem*, Argos, Chapecó.
- Báez Rubí, Linda (2005), *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*, UNAM, México.
- Báez Rubí, Linda (2012), *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine. Un viaje a las fuentes*, volumen II, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.
- Belting, Hans (2007), *Antropología de la imagen*, Katz, Buenos Aires.
- Boll, Franz (1903), *Sphaera: Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*, Teubner, Leipzig.
- Bredenkamp, Horst (2017), *Teoría del acto icónico*, Akal, Madrid.
- Burckhardt, Jacob (1941) [1860], *La cultura del Renacimiento en Italia*, Escelicer, Madrid.
- Burucúa, José Emilio, comentario sobre *Un astrónomo*, de José de Ribera, publicado en el sitio [www.bellasartes.gov.ar](http://www.bellasartes.gov.ar)
- Burucúa, José Emilio (2003), *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Burucúa, José Emilio (2010), "Las tragedias y los desgarramientos de la Historia", en *Carta*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, n.º 2, 40-43.
- Burucúa, José Emilio (Ed.) (1992), *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, CEAL, Buenos Aires.
- Catoni, Maria Luis, Carlo Ginzburg, Luca Giuliani y Salvatore Settis (2013), *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Feltrinelli, Turín.
- Cassirer, Ernst (1974) [1927], *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, La Nuova Italia, Florencia.
- Ciocchini, Héctor (1966), "Hipótesis actuales sobre simbolismo iconográfico", en *Cuadernos del Sur*, Instituto de Humanidades, Bahía Blanca, n.º 5, enero-junio, 71-73.
- Ciocchini, Héctor (1973), *El sendero y los días*, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
- Cyrino, Monica S. (2010), *Aphrodite, Gods and Heroes of the Ancient World*, Routledge, Nueva York y Londres.
- De Monte, Pablo, comentario sobre *Luna*, de León Ferrari, publicado en el sitio [www.bellasartes.gov.ar](http://www.bellasartes.gov.ar)
- Didi-Huberman, Georges (2009) [2002], *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid.
- Didi-Huberman, Georges (2002), *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, París.
- Elias, Norbert (1987) [1968-1969], *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Fondo de Cultura Económica, México, Madrid, Buenos Aires.
- Silva Fernandes, Cássio (2006), "Jacob Burckhardt e Aby Warburg: da arte à civilização italiana do Renascimento", *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v. 12, n.º 1, 127-143.
- Forster, Kurt W. (2005) [1932], "Introducción", en *Aby Warburg, El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid.
- Forster, Kurt, W. y Katia Mazzucco (2002), *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Mondadori, Milán.
- Ginzburg, Carlo (1989), "De A. Warburg a E.H. Gombrich. Notas sobre un problema de método", *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Gedisa, Barcelona, 18-93.
- Ginzburg, Carlo (2015), *Paura, reverenza, terrore*, Adelphi, Milán.
- Giunta, Andrea, comentario sobre *Shooting Star*, de Jackson Pollock, publicado en el sitio [www.bellasartes.gov.ar](http://www.bellasartes.gov.ar)
- Gombrich, Ernst (1986) [1970] *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Phaidon, Oxford.

- Grüner, Eduardo (2017), *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política "warburguiana" en la antropología del arte*, EUFyL, Buenos Aires.
- Johnson, Christopher D. (2012), *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Cornell University Library and Cornell University Press, Ithaca.
- Krieger, Peter (2006), "El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro *Schlangenritual. Ein Reisebericht*", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, n° 88, 239-250.
- Lafone Quevedo, Samuel (1901), "Prólogo a La Cruz en América", en Quiroga, Adán, *La cruz en América*, Imprenta y Litografía La Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 7-25
- Ludueña Romandini, Fabián (2017), *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*, Miño y Dávila, Buenos Aires.
- Malinowski, B. (1948), *Magic, Science and Religion and Other Essays*, The Free Press, Glencoe, Illinois.
- Mazzucco, Katia (2012), "On the reverse. Some notes on photographic images from the Warburg Institute Photographic Collection", *Aisthesis*, a. V, n.º 2.
- McEwan, Dorothea (2011), "Saxl and Boll", *Journal of Art Historiography*, n.º 5, December, pp. 1-14.
- Meneghetti, Maria Luisa (2004), "Rappresentazione e somiglianza. I percorsi della testualizzazione", en *Moderna. Semestrade de teoria e critica della letteratura*, VI, 2, Pisa-Roma, 69-88.
- Michaud, Philippe-Alain (1998), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, París.
- Panofsky, Erwin [1955] (2004) *El significado de las Artes Visuales*, Alianza, Madrid.
- Panofsky, Erwin y Fritz, Saxl (2016) *Mitología clásica en el arte medieval*, Sans soleil, Buenos Aires.
- Perrot, Georges y Charles Chipiez (1885), *History of Art in Phoenicia and its Dependencies*, Chapman and Hall, Londres, pp. 135-136.
- Port, Ulrich (2004), "'Catarsi del dolore'. Le Pathosformeln di Aby Warburg e i loro antecedenti concettuali nella retorica, nella poetica en ella teoría della tragedia", en *Moderna. Semestrade de teoria e critica della letteratura*, VI, 2, Pisa-Roma, 39-67.
- Renan, Ernest (1864-1874), *Mission de Phénicie*, Impr. Impériale, París, vols. I, pp. 174-178, vol. II, lámina XX.
- Saxl, Fritz (1989), *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Alianza, Madrid.
- Schoell-Glass, Charlotte (2008), *Aby Warburg and Anti-Semitism: Political Perspectives on Images and Culture*, Wayne State University Press, Detroit.
- Settis, Salvatore (2004), "Pathos ed Ethos. Morfologia e Funzione" en *Moderna. Semestrade de teoria e critica della letteratura*, VI, 2, Pisa-Roma, 23-38.
- Severi, Carlo (2010), *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*, SB, Buenos Aires.
- Seznec, Jean [1940] (1983), *Los Dioses de La Antigüedad en La Edad Media y El Renacimiento*, Taurus, Madrid.
- Spinelli, Italo y Roberto Venuti (1998), *Mnemosyne. L'atlante della memoria di Aby Warburg*, Atemide, Roma.
- Vignoli, Tito (1879), *Mito e scienza*, Fratelli Dumolard, Milán.
- Warburg, Aby, Gertrud Bing y Fritz Rougemont (1932), *Die Erneuerung der hednischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, BG Teubner, Leipzig.
- Warburg, Aby (1995), *Images from the Religion of the Pueblo Indians of North America*, Michael Steinberg (Ed.), Cornell University Press, Ithaca.
- Warburg, Aby (2005) [1932], *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid.
- Warburg, Aby (2010), *Atlas Mnemosyne*, ed. de Martin Warnke, Akal, Madrid.
- Warburg, Aby (2015) [1932], "Notas para el seminario sobre Jacob Burckhardt dictado en la Universidad de Hamburgo (1926-1928)", trad. de Daniela Losiggio y Gonzalo Aguirre, en *Eadem Utraque Europa*, 16, 67-70.
- Wechsler, Diana (2010), *Realidad y utopía. 200 años de arte argentino. Una visión desde el presente. 200 Years of Argentine Art. A Vision from the Present*, Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, Buenos Aires.
- Weigel, Sigrid (1995) "Aby Warburg's *Schlangenritual*: Reading Culture and Reading Written Texts", *New German Critique* 65, 133-153.
- Wind, Edgar (1983), *La elocuencia de los símbolos*, Alianza, Madrid.

# Obras en exhibición



*Figura femenina en movimiento*

Yeso, 126 x 95 x 61 cm  
Museo de Calcos y Escultura Comparada  
"Ernesto de la Cárcova"  
La pieza es un calco del mármol *Iris*, realizado por Fidias. Se encontraba ubicado en el frontón occidental del Partenón, Atenas, 438-432 a. C., y hoy forma parte de la colección del Museo Británico, Londres.

*Cinco bailarinas*

Yeso con estructura de varilla de hierro y estopa.  
Pátina con pigmentos y aglutinantes acuosos,  
75 x 189,5 x 11,5 cm  
Museo de Calcos y Escultura Comparada  
"Ernesto de la Cárcova"  
La pieza es un calco del relieve en mármol de *La danza de las ninfas de la villa Borghese*, Roma, siglo II d. C. En la actualidad, forma parte de la colección del Museo del Louvre, París.

Augusto César Ferrari

Italia, 1871 – Argentina, 1970  
Sin título, 1917  
Fotografía *vintage*, 7 x 9 cm  
Inventario n.º 10290  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes  
Obra no exhibida

Augusto César Ferrari

Italia, 1871 – Argentina, 1970  
Sin título, 1917  
Fotografía *vintage*, 21 x 27 cm  
Inventario n.º 10451  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Tintoretto (Jacopo Robusti)

Venecia, 1518-1594  
*Natividad*, ca. 1585-1594  
Óleo sobre tela, 111 x 80 cm  
Inventario n.º 7821  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes  
Obra no exhibida

Pablo Curatella Manes

Argentina, 1891-1962  
*Ninfa acostada*, 1922-1924  
Yeso, 36,5 x 84,5 x 35 cm  
Inventario n.º 7251/02/01  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Pablo Curatella Manes

Argentina, 1891-1962  
*Las tres Gracias*, 1929-1933  
Yeso, 114 x 100 x 40 cm  
Inventario n.º 7256  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Andrea Zoan (¿Giovanni Antonio da Brescia?),  
según grabado de Andrea Mantegna  
(activo entre 1475 y 1520)

*La danza de cuatro mujeres*, ca. 1500  
Butil sobre papel, 24 x 34,3 cm  
Inventario n.º 898  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Tiziano Vecellio

Pieve di Cadore, ca. 1488 – Venecia, 1576  
*Tres ninfas en el baño*, ca. 1525  
Sanguina sobre papel, 16 x 21,5 cm  
Inventario n.º 5123  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Jan Brueghel I (Bruselas, 1568 – Amberes, 1625)

Hendrick van Balen (Amberes, 1575-1632)  
*Baño de ninfas*, ca. 1612-1625  
Óleo sobre tabla de roble, 58,5 x 85,5 cm  
Inventario n.º 8929  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Anónimo

*Júpiter, Ninfas y Dioses*, segunda mitad del siglo XVIII  
Impreso, soporte de marfil, 24 x 42 cm  
Inventario n.º 3361  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Anónimo

*Ninfas, Faunos y Cupidos*, segunda mitad del siglo XVIII, época Luis XV  
Varillaje de concha clara, papel pintado, 29 x 55 cm  
Inventario n.º 3281  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes  
Obra no exhibida

Anónimo

*Ninfas y Cupidos en un jardín*, segunda mitad del siglo XVIII  
Pintado a mano, soporte de marfil, 24,5 x 45 cm  
Inventario n.º 3351  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes  
Obra no exhibida

Marie Auguste Émile René Menard

Francia, 1862-1930  
*La ninfa de los bosques*, ca. 1905  
Pastel sobre papel, 69 x 120 cm  
Inventario n.º 2553  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Jean-Jacques Henner

Bernwiller, Alsacia, 1829 – París, 1905  
*Ninfa*, 1875-1880  
Óleo sobre tabla, 23,5 x 16 cm  
Inventario n.º 2761  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes  
Obra no exhibida

Eduardo Sívori  
Argentina, 1847-1918  
*Ninfas bañándose*, 1910  
Tinta sobre papel, 11,3 x 14,3 cm  
Inventario n.º 1634  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Raquel Forner  
Argentina, 1902-1988  
*Ceres*, 1933  
Óleo sobre tela, 170 x 100 cm  
Colección Fundación Forner-Bigatti

*El guerrero moribundo*  
Yeso con estructura de madera y estopa.  
Pátina con pigmentos y aglutinantes acuosos,  
74 x 121,5 x 48 cm  
Museo de Calcos y Escultura Comparada  
"Ernesto de la Cárcova"  
La pieza es un calco de *Hoplita moribundo*,  
también llamado *Laomedonte*. Se encontraba en  
el frontón oriental del Templo de Afaia en Egina,  
500-480 a. C. En la actualidad, forma parte  
de la colección de la Gliptoteca de Múnich.  
Obra no exhibida

*Lucha entre lapitas y centauros*  
Relieve, 62 x 93 x 8,5 cm  
Museo de Calcos y Escultura Comparada  
"Ernesto de la Cárcova"  
La pieza es un calco del relieve en mármol de  
*Las esculturas de Bassae-Friso de Figalia*, del  
Templo de Apolo en Bassae, 420-400 a. C. En la  
actualidad, forma parte de la colección  
del Museo Británico, Londres.

*Combate del Lapita y el Centauro*,  
siglo III a. C.-siglo II a. C.  
Mármol de Paros, 66 x 82 cm  
Inventario n.º 7810  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Vaso 'Iekithos'  
(*Campeón olímpico que ofrenda su corona*)  
Magna Grecia, siglo V a. C.  
Vaso cerámico de figuras rojas, 16 cm  
Museo Nacional de Arte Decorativo

Girolamo Francesco Maria-Parmigianino  
Mazzola Parma, 1503 - Casalmaggiore, 1540  
*Joven Hércules estrujando una serpiente*, ca. 1535  
Tinta sobre papel, 16,6 x 8,1 cm  
Inventario n.º 130  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes  
Obra no exhibida

Donato da Formello  
Formello, ca. 1530-1535 - Roma, después de 1574  
*Estudio para un Hércules*, ca. 1550  
Tinta marrón, pluma sobre papel, 19,8 x 8,3 cm  
Inventario n.º 286  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes  
Obra no exhibida

Baccio Bandinelli  
Florencia, 1493-1560  
*Estudio para Hércules*, ca. 1520-1530  
Sanguina sobre papel, 41 x 28,6 cm  
Inventario n.º 661  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Bartholomeus Spranger  
Amberes, 1546 - Praga, 1611  
*La muerte de Leónidas*, ca. 1600  
Tinta aguada sobre trazos de grafito, 29 x 44,3 cm  
Inventario n.º 549  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Jacques Bousseau  
Chavagnes-en-Paillers, 1681 - Valsaín, 1740  
*Ulises que tiende su arco* (1715), posterior a 1850  
Bronce, 68 x 31 x 32 cm  
Inventario n.º 2769  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Antoine-Louis Barye  
Francia, 1795-1875  
*Teseo combatiendo al Minotauro* (1843-1849),  
1876-1900  
Bronce patinado, 45,5 x 29 x 18 cm  
Inventario n.º 3581  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Émile Antoine Bourdelle  
Francia, 1861-1929  
*Herakles, El arquero*, 1909  
Bronce, 58 x 60 x 27,5 cm  
Inventario n.º 6493  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Rogelio Yrurtia  
Argentina, 1879-1950  
*Cabeza de boxeador*, 1929  
Cera, 41 x 25 x 31 cm  
Inventario n.º 8487  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

*Disco de bronce con rostro antropomorfo  
flanqueado por dos figuras serpentinas bicéfalas*  
Cultura Santamariana, Catamarca  
Período tardío, 1000-1480 d. C.  
Bronce fundido, 39,2 cm (diámetro); 0,8 cm (espesor)  
Inventario n.º 8936  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes  
Obra no exhibida

*Disco de bronce con figura serpentina bicéfala  
flanqueada por dos rostros antropomorfos*  
Cultura Santamariana, Catamarca  
Período tardío, 1000-1480 d. C.  
Bronce fundido, 30,5 cm (diámetro); 0,7 cm (espesor)  
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto

- Escultura en forma de serpiente*  
Período tardío (?), 1000-1480 d. C.  
Piedra, 13,1 x 10,9 cm  
Inventario n.º 9121  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes  
Obra no exhibida
- Pulsera de vidrio*  
Siria helenística, siglo III-II a. C.  
Vidrio, 0,7 cm (alto); 5,1 cm (diámetro)  
Museo Nacional de Arte Decorativo
- Pulsera de vidrio*  
Siria helenística, siglo III-II a. C.  
Vidrio, 0,7 cm (alto); 5,5 cm (diámetro)  
Museo Nacional de Arte Decorativo
- Giovanni Battista Piranesi  
Mogliano Veneto, 1720 – Roma, 1778  
*Veduta della porzione di Nave di Travertini costruita e pintata...*, 1748-1756  
Aguafuerte, 63 x 90 cm  
Inventario n.º 3968  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Hans Speckaert  
Bélgica, ca. 1540 – Italia, 1577  
*Moisés elevando la serpiente de bronce*, ca. 1570  
Óleo sobre tela, 159 x 239 cm  
Inventario n.º 2895  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes  
Obra no exhibida
- Anónimo del siglo XVII  
*Moisés y la serpiente*, siglo XVII  
Tinta aguada sobre trazos de grafito sobre papel, 41,4 x 54,2 cm  
Inventario n.º 1254  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Antoine-Louis Barye  
Francia, 1795-1875  
*Cigüeña y serpiente*, ca. 1850  
Bronce, 16,5 x 5 x 5,5 cm  
Inventario n.º 3569  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Leónidas Gambartes  
Argentina, 1909-1963  
Sin título, ca. 1960  
Monocopia, 37 x 47 cm  
Inventario n.º 8772/10/06  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Abraham Eleazar / Julio Gervasio de Schwarzburg  
*Libro ilustrado de alquimia*, siglo XVII  
P. M. & I. P. E., Erfurt, Augustinus Crusius, 1735  
Biblioteca Arata de la Facultad de Agronomía (UBA)  
Obra no exhibida
- Raffaello Armenise  
Bari, 1852 – Milán, 1925  
*Un alquimista*, 1893
- Óleo sobre tela, 82 x 114 cm  
Inventario n.º 6253  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Orlando Pierri  
Argentina, 1913-1991  
*La bruja*, ca. 1942  
Aguafuerte sobre papel, 36,6 x 26 cm  
Inventario n.º 6588  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Friso de Biblos*  
Relieve, 62 x 93 x 8,5 cm  
Museo de Calcos y Escultura Comparada  
“Ernesto de la Cárcova”  
La pieza es un calco del relieve en mármol *Friso de Biblos*, Byblos, Gbeil antiguo (Líbano), del período Aqueménida (alrededor del 450 a. C.). En la actualidad, forma parte de la colección del Museo del Louvre, París.
- Urna funeraria*  
Cultura Santamariana  
Período tardío, 1000-1480 d. C.  
Modelado por rodete y policromado, 55 x 53,6 cm  
Inventario n.º 9046  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes  
Obra no exhibida
- Urna funeraria*  
Cultura Santamariana  
Período tardío, 1000-1480 d. C.  
Modelado por rodete y policromado, 65,5 cm (alto); 39 cm (diámetro máximo); 0,8 cm (espesor)  
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto
- Sebastián Szyd  
Argentina, 1974  
*El cielo*, de la serie *De la tierra*, 1999-2002  
Gelatina de plata, copia de época, 38 x 56 cm  
Inventario n.º 11768  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Zodiaco de Dendera*  
Yeso con estructura, 253 x 255 x 6 cm  
Museo de Calcos y Escultura Comparada  
“Ernesto de la Cárcova”  
La pieza es un calco del relieve *Zodiaco de Dendera*. Se encontraba ubicado en el Templo de Hathor de Dendera, Egipto, 50 a. C. En la actualidad, forma parte de la colección del Museo del Louvre, París.
- Jan Saenredam (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607) según diseño de Hendrik Goltzius (Bracht, 1558 – Haarlem, 1617)  
*Las divinidades de los 7 planetas y las ocupaciones de los hombres* [Saturno], 1596  
Aguafuerte sobre papel, 25,5 x 17,9 cm  
Inventario n.º 912  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

- Jan Saenredam (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607)  
según diseño de Hendrik Goltzius  
(Bracht, 1558 – Haarlem, 1617)  
*Las divinidades de los 7 planetas y las ocupaciones de los hombres* [Júpiter], 1596  
Aguafuerte sobre papel, 25,7 x 17,9 cm  
Inventario n.º 913  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Jan Saenredam (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607)  
según diseño de Hendrik Goltzius  
(Bracht, 1558 – Haarlem, 1617)  
*Las divinidades de los 7 planetas y las ocupaciones de los hombres* [Marte], 1596  
Aguafuerte sobre papel, 25,7 x 17,9 cm  
Inventario n.º 916  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Jan Saenredam (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607)  
según diseño de Hendrik Goltzius  
(Bracht, 1558 – Haarlem, 1617)  
*Las divinidades de los 7 planetas y las ocupaciones de los hombres* [Sol], 1596  
Aguafuerte sobre papel, 25,6 x 17,9 cm  
Inventario n.º 889  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Jan Saenredam (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607)  
según diseño de Hendrik Goltzius  
(Bracht, 1558 – Haarlem, 1617)  
*Las divinidades de los 7 planetas y las ocupaciones de los hombres* [Venus], 1596  
Aguafuerte sobre papel, 25,6 x 17,9 cm  
Inventario n.º 911  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Jan Saenredam (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607)  
según diseño de Hendrik Goltzius  
(Bracht, 1558 – Haarlem, 1617)  
*Las divinidades de los 7 planetas y las ocupaciones de los hombres* [Mercurio], 1596  
Aguafuerte sobre papel, 25,7 x 17,9 cm  
Inventario n.º 914  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Jan Saenredam (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607)  
según diseño de Hendrik Goltzius  
(Bracht, 1558 – Haarlem, 1617)  
*Las divinidades de los 7 planetas y las ocupaciones de los hombres* [Luna], 1596  
Aguafuerte sobre papel, 25,7 x 17,9 cm  
Inventario n.º 915  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- José de Ribera  
Játiva, Valencia, 1591 – Nápoles, 1652  
*Un astrónomo*, ca. 1632  
Óleo sobre tela, 126 x 101,5 cm  
Inventario n.º 8649  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Víctor Rebuffo  
Italia, 1903 – Argentina, 1983  
*Luna en la soledad*, 1944  
Xilografía, 48,5 x 32,5 cm  
Inventario n.º 7386/12/05  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Antonio Silvestre Sibellino  
Argentina, 1891-1960  
*Astros más noche N° 2*  
Óleo sobre cartón, 53,7 x 32,7 cm  
Inventario n.º 9748  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Antonio Silvestre Sibellino  
Argentina, 1891-1960  
*Sol Verso: Trazos de pastel y grafito*  
Pastel y carbonilla sobre papel, 28,9 cm (diámetro)  
Inventario n.º 9752  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Jackson Pollock  
Estados Unidos, 1912-1956  
*Shooting Star*, 1947  
Óleo y barniz industrial, 99 x 61 cm  
Inventario n.º 7983  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Raquel Forner  
Argentina, 1902-1988  
*A la conquista de la luna*, 1961  
Óleo sobre tela, 200 x 500 cm  
Inventario n.º 325  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Thomas Alexander Harrison  
Estados Unidos, 1853 – Francia, 1930  
*Tarde de luna en el mar*, ca. 1895  
Óleo sobre tela, 30 x 80 cm  
Inventario n.º 2491  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Milagros de la Torre  
Perú, 1965  
*Bajo el sol negro*, 1991-1993  
Fotografía blanco y negro, 12,5 x 10 cm  
Inventario n.º 10113  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Diego Ortiz Mugica  
Argentina, 1962  
*Luna, costa y paz, Lago Nahuel Huapi*, 2009  
Gelatina de plata entonada al selenio, copia de época seriada, 31,7 x 47 cm  
Inventario n.º 11722  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
- Gustavo Frittegotto  
Argentina, 1960  
*La pampa es como un cielo al revés*, 1999  
Fotografía, 34,5 x 34,5 cm  
Inventario n.º 10863/02/01  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

León Ferrari  
Argentina, 1920-2013  
*Luna*, 2008  
Acero inoxidable, 100 cm (diámetro)  
Inventario n.º 11087  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Juan Andrés Videla  
Argentina, 1958  
*Titán*, de la serie *Enciclopedia*, 2018  
Óleo sobre cartón entelado, 45,5 x 35,5 cm  
Colección particular

Giovanni Battista Piranesi  
Mogliano Veneto, 1720 – Roma, 1778  
*Veduta del Palazzo Farnese*, 1745-1778  
Aguafuerte sobre papel, 45 x 69 cm  
Inventario n.º 4501  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Giovanni Battista Piranesi  
Mogliano Veneto, 1720 – Roma, 1778  
*Carcere XIII. El Aljibe*, ca. 1750  
Aguafuerte sobre papel, 43,5 x 57,5 cm  
Inventario n.º 4146  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Antonio Seguí  
Argentina, 1934  
*La distancia de la mirada*, 1976  
Carbonilla y pastel sobre tela, 150,5 x 150,5 cm  
Inventario n.º 8798  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Juan Batlle Planas  
Torroella de Montgrí,  
Cataluña, 1911 – Argentina, 1966  
*La ciencia*, 1951  
Témpera sobre papel, 32,5 x 16,5 cm  
Colección Carlos Semino

Giovanni Battista Piranesi  
Mogliano Veneto, 1720 – Roma, 1778  
*Colonna eretta in memoria dell' Apoteosi di Antonio Pio e Faustina...*, 1748-1756  
Aguafuerte sobre papel, 62,6 x 90 cm  
Inventario n.º 4448  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Luis Domingo Frangella Moyano  
Argentina, 1944-1990  
*La memoria*  
Lápiz sobre papel, 269,5 x 204 cm  
Inventario n.º 8785  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Daniel Rivas  
Argentina, 1951  
*La memoria*  
Fotografía blanco y negro, 35 x 38 cm  
Inventario n.º 9990  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Renato Birilli  
Italia, 1906-1959  
*Paisaje a la memoria*, 1956  
Óleo sobre tela, 92 x 73,5 cm  
Inventario n.º 8737  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes  
Obra no exhibida

Antonio Berni  
Argentina, 1905-1981  
*La siesta*, 1943  
Óleo sobre tela, 155 x 220 cm  
Inventario n.º 11513  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Guillermo Kuitca  
Argentina, 1961  
*Sin título*, 1991  
Madera, bronce, tela de algodón estampada, acrílico,  
hilo, espuma de poliuretano, 114 x 300 x 39 cm  
Inventario n.º 9820  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes

#### Material en exhibición

Judith Wechsler  
*Aby Warburg: Metamorphosis and Memory*  
[Aby Warburg: Metamorfosis y Memoria], 2016  
Duración: 60 min

Aby Warburg  
Panel 39, *Atlas Mnemosyne*, octubre de 1929,  
dedicado a Sandro Botticelli y la ninfa.  
Copia de exhibición  
120 x 95 cm

José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski  
Panel *Ninfas y diosas en la arquitectura*  
*de la Ciudad de Buenos Aires*  
120 x 95 cm

José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski  
*Atlas de los motivos clásicos en la arquitectura*  
*de Buenos Aires*  
Mapa interactivo

# English Translation

Museums invite reflection on the variety of ways in which images construct and question the identities, social structures, sensorial meanderings and keys to spirituality in different eras. Such contemplation foments the kind of learning that depends on a diverse, curious and critical vision of the universe of forms, in order to reach a multitude of avenues possible for approaching it.

German historian Aby Warburg was a master of the gaze in his ability to conceive of allegorical expressions that enabled thinking about the links between images, texts and history. He awakened a vast field of exploration, questioning the ways in which the present invokes the past to reinvent it, surreptitiously at times and at others, more prominently.

This catalog accompanies the exhibition presented in the halls of our Museum in conjunction with the Simposio Internacional Warburg 2019 (Warburg 2019 International Symposium), organized jointly by the Biblioteca Nacional and the Museo Nacional de Bellas Artes. José Emilio Burucúa and a research team comprising Roberto Casazza, Nicolás Kwiatkowski, Federico Ruvituso and Sandra Szir have elaborated a curatorial proposal that takes a series of works from Argentina's patrimony from different eras and in different styles to raise questions along the lines of certain historical and mythological formulas expressed throughout Warburg's work.

Motivated by the aim of founding an interpretative practice that would be open to new conceptual inroads, the intervention on the part of this historian from Hamburg has reconfigured our perspective, orienting it toward topics that would have remained barely perceptible without the benefit of his teachings. The revitalization of the arts produced by this critical operation convokes new ways of looking at works that accentuate the Museum's nature as a mechanism for reflection.

Providing the Museum-going public with an occasion to experience approaches gleaned from Warburg's intellectual heritage to each and every one of the works on exhibit—and to art history as a whole—constitutes an authentic challenge.

Andrés Duprat  
Director  
Museo Nacional de Bellas Artes

## Aby Warburg, Art Historian and Cultural Scientist

Three hundred years of historical reflection on the Renaissance in the arts and sciences in Italy from the 14<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> centuries gave rise to the publication in 1860 of a grand synthesis by Swiss historian Jacob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in*

*Italien*. The book was translated into English, French and Italian with the title *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Only in Spanish did it retain the word culture, from 1941 on. In the shift from *Kultur* to civilization, the disparate manners in which different Western traditions designated the sum total of physical and mental endeavor in the human world become evident (Elias, 1987 [1968-1969], chapter 1). In any case, Burckhardt presented the general characteristics of that era in Italian history as the dawn of modern times in his book. Urban life on the peninsula paved the way to secular, autonomous forms of State and the development of individualism, an underlying factor of social change that involved a rediscovery of the world, human beings and their immanence, along with the advent of new social, artistic, and religious sensibilities. A resurrection of the knowledge, letters, arts and architecture from antiquity was essential for these processes. Despite its dynamism and contradictions, Burckhardt's depiction of the Renaissance distilled admiration and enthusiasm that later spread among several generations of historians.

Aby Warburg's education took place in the context of this vision of European culture. However, already during the 1890s, he highlighted a disturbing element in the presumably triumphant 'coming back to life of pagan antiquity'. We refer to the appearance of the nymph, a figure from old Mediterranean culture that was forgotten during the Middle Ages but reappeared powerfully, not only as a symbol or mythical element in letters and the visual arts in the late 1400s, but also working its way into Christianity's sacred representations. This is why Warburg studied the unfolding and multiplication of the ancient nymph motif during his early research. He found it in Angelo Poliziano's poetry and in Sandro Botticelli's painting. He also found it in religious scenes, in the form of a young girl who, dressed in a light tunic with her hair flowing loosely and carrying a basket on her head, moves freely and quickly in the foreground of interiors where, for example, the birth of the Virgin (in Filippo Lippi's *Tondo Corsini* or *Virgin and Child with Angels*) or the birth of the Baptist (in Domenico Ghirlandaio's fresco in the Santa Maria Novella apse) take place (Warburg (2005) [1932], 73-121).

Warburg analyzed Hermann Usener's discoveries regarding the persistence of ancient myths in the religious and scientific thought of more recent eras. He also studied Karl Lamprecht's explorations into the psycho-social stages that European peoples had followed, from a magical-symbolic era to modern and romantic subjectivities. On the basis of these ideas, he converted the nymph into an exceptional sign of the tensions produced by the unexpected appearance of paganism in Christianity's stable, canonic iconography. The nymph was a sign of the confrontation between the Medieval Catholic world-view, hinged on a transcendental, ascetic ideal,

and antiquity's revived civilization and values, based on a practical, philosophical ideal of life, extolled by human activity in the civic field of politics. The heyday of individual portraiture, a subject that Warburg studied in a famous article (Warburg (2005) [1932], 147-175), was related to this new *desideratum* of civic and moral commitment on an individual level. The significance of the nymph, however, went yet further: it was the epitome of the vital dynamism ancient pagans had attributed to young, beautiful bodies, which returned to the field of human experience with great force during the late Quattrocento in Italy, to later expand to the rest of Europe.

The image of the nymph occupying a role as the center of gravity within a system of iconography led Warburg to explore other conglomerates of forms, expressions and meanings that might also be seen as signs of cultural conflict and confrontation between pagan and Christian realms during the Renaissance. These entities became clear to him when he analyzed how ancient models survived in Dürer's drawing of *Der Tod des Orpheus* (The Death of Orpheus) from 1494 (Warburg (2005) [1932], 401-408). Once again, our author discovered a canonic representation of the human body with gestures expressing an intense emotion, to which a given cultural community assigns a signifying value. In this case it was the figure of the hero at the height of his suffering that was rising before the viewer. Referring to this new generic theme of mythological iconography, Warburg coined the term *Pathosformel* or Pathos formula. In other words, a group of visual elements (lines, volumetric effects, spatial relationships between parts) that represent typical characters while transmitting their psychological state with great intensity. We thus deduce that the nymph can be considered the first *Pathosformel* that Warburg found and described. The hero in his moment of suffering and death is the second of these formulas. They allow us to better comprehend and explain the historical phenomenon of the Renaissance.

Ancient heroes from biblical and pagan traditions as well as modern ones from epic poetry between Dante and Milton have been the perennial protagonists of humanity's struggle against the enormous forces of death and chaos. Violent animals possessing great strength (lions, wild boars or bulls) and monsters, either real or imagined (dragons, hydras or hybrids such as the cynocephalus or centaur) symbolized these exceptional human beings' antagonists. Hercules and the majority of his twelve tasks, Perseus and the Medusa, Bellerophon and the chimera, Sampson and the lion and Saint George and the dragon are the most common examples of these combats. The fact that these symbolic confrontations have focused on the opposition between human beings and serpents is not capricious (it is obvious that dragons and various hybrids have reptilian connections). However, associations of this sort were not the initial source for Warburg's passion for the serpent theme and its symbolic implications. In 1895, Aby traveled to the United States to attend his brother's wedding in New York. He then visited the Smithsonian Institution in Washington, D.C. and later traveled to Oraibi, Arizona, in order to visit the Hopi community, who still live in that area. There, he attended the masked *humiskachina* dance, a ritual related to growing corn. He gathered abundant documentation about a ritual (that he

did not witness) tied to fertility and bringing rain that demanded participants' coming into very close contact with or manipulating dozens of snakes. He also recorded mural paintings, drawings by children and adults, decorative patterns used in textiles and ceramics that reproduced zig-zag motifs, associated at times with the representation of serpents in motion, but also with the stairway to the heavens, or bolts of lightning.

Warburg deciphered the meaning and the multiple functions that snakes, whether real or imagined, fulfilled in Hopi culture: an animal of the sky thanks to its link with lightning and the stairway, a dangerous earthly animal that human beings must deal with and an animal of the depths, able to establish contact with dead ancestors. Our man believed that serpents had also deployed this multiplicity of meanings in ancient paganism, as attributes of the Maenads' Dionysian fury, mortal beasts for Laocoön and his sons in Troy, and healing spirits for Asclepius, entwined around his staff. Although Warburg was aware of the serpent's evil role in Judeo-Christian tradition, he recalled the radical ambivalence of the snake in the episode of the bronze serpent, as told in Numbers 21:9. In order to heal the Israelites bitten by snakes in the desert, Moses ordered a bronze serpent to be made, which he placed on top of a pole. Any wounded person who looked upon it would be healed immediately. Christian hermeneutics have detected a prefiguring of the crucifixion in this episode, in which case Christ would have been assimilated with no less than the serpent, the quintessential symbol of evil throughout almost all the rest of the Scriptures. Warburg gave an account and interpreted his fascinating experience in Arizona at a very late date (1923), when his psychiatrist, Dr. Ludwig Binswanger, encouraged him to deliver a conference on the subject of his trip to New Mexico (Warburg (1995), 1-55). The complete text of this presentation was published after his death, because Aby did not see these pages as "the result of a scientific investigation", but rather considered them to be the "desperate confessions of someone looking for salvation". He finally thought that they might be of help to others after him, "in an attempt to reach clarity and to overcome the tragic tension between instinctive magic and discursive logic". In this sense, he interpreted the text as the "confessions of an incurable schizoid, deposited in the psychiatrists' archives" (Gombrich, Ernst (1986) [1970], 226-227).

The Hopi rites brought the question of magic and its civilizing value into the foreground of Warburg's historical-cultural interests. In the late 19<sup>th</sup> century, the peoples of the New World still gave crucial importance to invocation, the manipulation of wild animals (contact magic) and the imitation of their movements (sympathetic magic), in order to complete the picture of relationships between humans and non-humans. But along with these, they applied the rational use of observation and technology at the service of their everyday agricultural and artisanal activities. Following in Burckhardt's footsteps and by way of his own discoveries, Warburg easily made a connection between the primitive magic world and the theme of the powerful return of magic in both low and high culture during the European Renaissance. Witchcraft, theurgy, horoscopes and the astrology of spheres, spells and religious prophecies, analogical and physiognomic correlations between the macro- and micro-cosmos

constituted this restoration of magic culture during the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries. This process, paradoxically, paved the way to a new knowledge of the heavens based on geometry and quantifying the forces of nature. *Per monstra ad sphaeram*.

The star-filled firmament thus became the theme of themes in the research Warburg carried out from 1908 to 1918. He first conducted an analysis of a path delineated by astrological ideas, spanning from Alexandria during late antiquity to India, and from India back again to Europe during the late Middle Ages, which allowed our scholar to recover the notion of the deaneries corresponding to each sign of the zodiac, along with their hidden constellations. These were the key to explaining the astrological frescoes painted by Cosimo Tura, Ercole de' Roberti and Francesco del Cossa in 1470, for the Palazzo Schifanoia in Ferrara (Warburg (2005) [1932], 415-438). Thanks to this immersion in astrology and its movements, Warburg deciphered one of the most resistant *rebus* in Renaissance iconography. Secondly, during the terrible years of the First World War, Aby focused on the tragedy and misfortunes brought about in Germany by Luther's religious revolution. He did so from an unprecedented point of view: investigating the prophecies originating in astrology that surrounded the advent of the Reform, predictions of natural and political catastrophes based on teratology and other phenomena pertaining to the magic world of the Renaissance. One important point unveiled by Warburg was the attitude Luther assumed in complete rejection of astrological determinism, opposing even his friend, humanist Philip Melanchthon, who kept his confidence in celestial causes behind historic and human affairs. In this sense, Luther wound up situated among the liberators of the spirit who brought the light of reason to culture (Warburg (2005) [1932], 445-512).

During the final years of his intellectual life, Warburg undertook the study of two crucial issues. The first was the result of his examination of Burckhardt's work and personality, comparing him at the time to the figure of Friedrich Nietzsche. Warburg's exploration of the role that Burckhardt played in rescuing the philosopher after the psychological breakdown he suffered in Turin, in 1889, and his analysis of the historian's texts in those circumstances allowed our historian to establish links between Nietzsche's Apollonian-Dionysian duo, each thinker's approach to classical antiquity and the Renaissance, and the consequences both suffered as the protagonists of the dramatic tensions that cut into European civilization in the late 19<sup>th</sup> century. On the Apollonian and Enlightenment side, Burckhardt shed light upon his intellect and that of others; on the Dionysian side of nihilism, Nietzsche succumbed under the attack of mental imbalance. Warburg saw his own history in terms of the conflict between these attitudes and may have felt relieved to finally find himself aligned with Burckhardt, given that he "had something that made him into an example for us: the ability to sense the limits of his own mission [...] without ever overstepping them" (Warburg (2015) [1927], 70).

The second major theme during these final years was the role that individual and collective memory played in the process of transmission, change, latency and revival of different *Pathosformeln*. Warburg's ideas and intuitions on the topic materialized in the *Mnemosyne* project. Like a geologist of sorts, he attempted to create an instrument (comparable to a

seismograph) that would be able to capture "mnemonic waves" from the past. The concrete result was an atlas of elemental visual formulas that brought together images organized on large panels according to determined themes, almost without explanatory texts. Warburg assumed that the relationships that could be traced between these images would express the nodes of meaning that provide the structure for Euro-American culture, in terms of primary and bipolar emotions. In 1929, with the help of Gertrud Bing and Fritz Saxl, the historian from Hamburg exhibited seventy-nine panels to his colleagues. As might well be expected, the project remained unfinished and did not reach its ultimate goal, which was to forge a complete map of the European human being of that time as the heir of the classical tradition. A survey of the panels constructed until then, however, shows Warburg's sagacity in identifying the mechanisms through which culture is transmitted.

From this, a cultural theory is also derived, founded on the concept of space for thought (*Denkraum*), or the distance for reflection that memory helps us establish between the things of this world and our thoughts. This distance can be understood in terms of space—we move away from an object in order to better see, describe and represent it—or in terms of time—granted to us by memory, which is often imprecise or contradictory, and history's scientific judgment and analysis. Human beings have established several thresholds of distance throughout evolution. The most ample of these corresponds to modern science and technology, and the most narrow, to magic. Religions and analogical knowledge are situated between the two. Our ancestors from the Paleolithic era created the technological threshold as well as the magical one. The first led them to produce the bow and arrow, raise animals and lastly, to cultivate the earth. The second guaranteed the recovery of their psychological and social equilibrium in confronting death and calamity. Regarding this point about the end of life, modern humans have preserved the threshold of magic in a minimal, necessary and restorative expression. The paradox lies in the fact that, in the current state of technology and communications and their immediacy, we run the risk of abolishing all distance between us and the world. The consequences of this phenomenon and the possible transformation of humans deriving from it are unknown.

Warburg warns us of this problem at the end of his report on the serpent ritual among the Hopi:

I was able to catch with my camera in the streets of San Francisco the conqueror of the serpent cult and of the fear of lightning, the heir to the aboriginal inhabitants, the goldseeking intruder into the land of the Indians. It is Uncle Sam with the top hat proudly striding along the road in front of an imitation classical rotunda. High above his top hat there stretches the electric wire. By means of Edison's copper serpent he has wrested the thunderbolt from nature. The American has no fear of the rattlesnake. He kills and exterminates it but certainly does not worship it... Lightning imprisoned in the wire, captive electricity, has created a civilization that does away with paganism. What does it put in its stead? The forces of nature are no longer conceived as anthropomorphic or biomorphic shapes but rather as infinite waves obeying the pressure of the human hand. By



this means, the civilization of the machine age destroys what science, emerging from myth, had painfully conquered, the zone of contemplation that became the zone of reasoning. The modern Prometheus and the modern Icarus, Franklin and the Wright Brothers who invented the dirigible aircraft, are the fateful destroyers of that sense of distance, who threaten to lead the globe back into chaos, unless a disciplined humanity reestablishes the inhibitions of the conscience (Warburg (1995), 53-54; Gombrich (1986) [1970], 225-226).

**José Emilio Burucúa and Nicolás Kwiatkowski**

## Chronology

**1860.** Jacob Burckhardt publishes *Die Cultur der Renaissance in Italien* in Basel, which is translated into other European languages as *The Civilization of the Renaissance in Italy*. The book presents the 14 – 16<sup>th</sup> century Italian Renaissance as the dawn of the modern world. This work constitutes the larger historiographic framework upon which Aby Warburg's historical and cultural labor is based.

**1866.** Warburg is born in Hamburg (Germany) on June 13, the first child in an important family of bankers.

**1886-1888.** He studies at the Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn (Bonn University). He attends classes given by art, religion and cultural historians Henry Thode, Carl Justi, Hermann Usener and Karl Lamprecht.

**1888-1889.** He travels to Florence, where he works under the direction of August Schmarsow.

**1888-1891.** He attends courses taught by Hubert Janitschek in Strasbourg. He investigates the presence of antiquity in Sandro Botticelli's *Nascita di Venere* (The Birth of Venus) and *Allegoria della primavera* (Primavera), publishing his results in Hamburg during 1893. In this text, he asserts the importance of the "afterlife" of ancient pagan art, which had interested Warburg since coming into contact with a text from 1867: Anton Springer's *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte* (Pictures from the New Art History). The first chapter of Springer's book is titled "Das Nachleben der Antike im Mittelalter" (The Afterlife of Antiquity in the Middle Ages).

**1891-1897.** He reads the work of fundamental authors: Tito Vignoli, *Mito e scienza* (Myth and Science), 1880; Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* 1872; essays by Friedrich Theodor Vischer, 1897; and Konrad Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen* (The Origin of Artistic Activity), 1887. His study on the Florentine *intermezzi* of 1589 is published.

**1895-1896.** He travels to the United States: he visits New York, Washington, D.C. and New Mexico. He establishes contact with anthropologists from the Smithsonian Institution and becomes familiar with the ethnography of the Hopi people.

**1897.** He marries Mary Hertz in October.

**1897-1902.** The Hertz-Warburgs live in Florence. He gives a conference on Leonardo and writes his text on the nymph in the Renaissance, included in the essay "Bildniskunst und florentinisches Bürgertum: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita, die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen"

(The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoise. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. The Portraits of Lorenzo de' Medici and his Household), presented in Leipzig in 1902. During this same year, his text "Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance" (Flemish Art and Florentine Early Renaissance) appears in Berlin.

**1902-1907.** He returns to Hamburg. Warburg's period of creative maturity takes place. Fundamental essays are published in Hamburg and Leipzig, such as "Dürer und die italienische Antike" (Dürer and Italian Antiquity, 1905) and "Francesco Sassetti's letztwillige Verfügung" (Francesco Sassetti's Last Injunction to his Sons, 1907). In the first of these texts, the term *Pathosformel* (Pathos formula) appears. It would later become one of the primary conceptual tools in Warburg's cultural theory.

**1908-1914.** During these years, he attains recognition and fame among European art historians. Inspired by the book *Sphaera* (Sphere), published by Franz Boll in 1903, he investigates the return of astrology during the Renaissance and its drift towards astronomy. In 1912, he presents the essay "Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara" (Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara) in Rome. The text causes a sensation.

**1913.** Fritz Saxl begins to work as Warburg's assistant.

**1914-1918.** The First World War has a profound effect on Warburg's psychological health. His increasing interest in the horizons of magic and astrology turn toward a search into their connections with the great German religious revolution undertaken by Luther and Melanchthon. In 1920, the result of these investigations is published in Heidelberg: "Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten" (Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Martin Luther).

**1918-1923.** Warburg suffers a mental breakdown. From 1920 onward, he remains confined in Dr. Ludwig Binswanger's Psychiatric Clinic, in Kreuzlingen. Before he is released, he delivers a conference on the Hopi people's serpent ritual, written with the help of Binswanger, Saxl and Ernst Cassirer.

**1922.** Gertrud Bing joins the team at the Warburg Library.

**1924-1926.** Assisted by Saxl and Bing, he founds the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW, Warburg Library of Cultural Studies), in August of 1925. During that same year, he presents his research on Rembrandt and Italian antiquity. In 1926-1927, he teaches a seminar on Burckhardt's work at the Universität Hamburg (Hamburg University). The key comparison Warburg makes between Burckhardt and Nietzsche reveals how important the German philosopher's work and his *Die Geburt der Tragödie* (The Birth of Tragedy) were to him in the final decade of his intellectual life, though it was most likely known to him and frequented much earlier.

**1927-1929.** During this period, Warburg anchors his cultural theory in the theme of historical and social memory. He proposes his great project, *Mnemosyne*, in which he aspired to discover and to describe the intercultural migrations of images and symbols over the long term.

**1929.** He dies in Hamburg on October 26.

**1932.** His collected works are published in Leipzig.

**1933.** Under the threat of National Socialism, Gertrud Bing manages to relocate the Warburg Institute and Library in London, where they still exist today.

## Multiple Projections of a Theory

The theory of art and culture that Aby Warburg formulated between 1890 and 1929 has been revisited with great passion and interest in recent years. Latin American academics have participated in this recovery in an enthusiastic and original way. Héctor Ciocchini was the first Argentinean researcher who frequented the Warburg Institute during two decades, from 1963 to 1983. Outstanding investigators who followed include, in our country, Eduardo Grüner and Fabián Ludueña Romandini; in Brazil, Raúl Antelo and Cássio Fernandes; in Chile, Constanza Acuña and in Mexico, Linda Báez Rubi, Jaime Cuadriello and Peter Krieger.

These predecessors provide the foundations for this exhibition, which is aimed at two objectives. In the first place, to illustrate Warburg's principal ideas by way of European and pre-Hispanic artworks conserved in national public collections. Secondly, to apply these fundamental notions to contemporary aesthetic production, particularly in Argentina, from the past century, because we understand Warburg's theory to be an exceptionally useful instrument for describing and explaining cultural relationships between past and present. The persistence of the nymph and hero motifs, the cyclical appearance of serpent symbolism, the everyday appeals to the magic of art, the knowledge and conquest of the heavens undertaken by human beings in our time, globalization as an extender of distances and immediate communications that cause their collapse, and the insistent cultivation of memory, which embraces the dimensions of time, are all common elements in Warburg's worldview and of the current state of affairs in today's civilizations. On the other hand, there is a precedent that demonstrates the fertility of an approach like the one proposed here: in 2010, Diana Wechsler used the model of Warburg's atlas of memory to organize an illuminating exhibition on Argentinean art in Berlin.

## The Nymph

The theme of the nymph constitutes one of Aby Warburg's inaugural concepts, a source of inspiration on the basis of which he formulated his concerns and elaborated a large part of his theoretical contributions. For Warburg, the nymph was the discovery of an expression of survival from ancient times, of memory's continuities and ruptures and of time's patterns and singularity that manifested his conception of the complex cultural dynamics that pervade history. According to various specialists in his work, the nymph as a figure, symbol, *topos*, type and even paradigm represents a theme that is crucial to an understanding of the methodology, content and intellectual project of one of the leading founders of modern art history (Gombrich (1992 [1970]); Didi-Huberman (2002); Agamben (2010 [2007]); Johnson (2012)).

In some Renaissance works, Warburg identified formal traces of classical antiquity crystallized in the figure of a young woman with waving hair and flowing clothing in movement. He therefore proposed the nymph as an image that evokes an expressive action, representing the manner in which Italian Quattrocento artists had returned to elements of antiquity. This enabled him to develop a perspective on the Renaissance as

an era of tensions and a moment of cultural transition, while at the same time showing his interest in a plural and unstable psychology of history.

## The Survival of Antiquity

During the time he spent in Florence toward the end of the 19<sup>th</sup> century, Warburg studied the works *Primavera* (Spring) and *Nascita di Venere* (The Birth of Venus) by Sandro Botticelli, as well as frescos by Domenico Ghirlandaio in the Tornabuoni Chapel in the church of Santa Maria Novella, lending special attention to the representations of feminine figures in volatile, free-flowing fabrics with loose, wind-blown hair and dynamic, almost dancing gestures, also associated with other items such as flowers, branches and the waves of the sea which also reflected agitation and movement. Combining these observations, his research on the Renaissance and his theoretical explorations and interests, he configured the issue of the nymph, which gradually took shape more in historical than stylistic terms (Gombrich, 1992 [1970]: 65). He would recurrently return to this issue throughout his entire intellectual career.

Warburg did not conceive of visual works in an isolated way, however, and he understood the significance of the relationship between culture and images during antiquity as it lived in the words of classical texts. Thanks to the profuse documentation that our author had gathered, he was able to analyze the readings that the members of Lorenzo de Medici's humanist circles made of Homer, Ovid, Virgil, Horace and Lucretius, among others. This allowed him to link the figure of Botticelli and his works to the poet Angelo Poliziano, a member of that circle. This meeting between writer, patron and artist, who were jointly evoking the myths of antiquity, provided Warburg with the iconographic explanation of the aforementioned paintings by Botticelli. Not only did he associate texts with images from that era, but he also related these works to a concrete historical event: the death at a very young age of Simonetta Vespucci, close to Giuliano de Medici, who was deeply affected by the loss. Warburg found a likeness and identified the young woman with the goddess who receives Venus on the seashore and with the goddess who scatters flowers in *Primavera* (Gombrich, 1992 [1970]: 71; Warburg, 2005 [1932]: 107).

The historian from Hamburg discovered that the use of the feminine image in movement was a formula that did not derive, as he saw it, from the artist's observation of nature. This finding clashed with the historiographic tradition handed down from Giorgio Vasari, who in his famous *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects), covering from 1300 to 1550, had framed the history of art into a linear narrative, in which the artifices of the Italian Renaissance had progressively acquired a mastery of mimetic naturalism that was previously unheard of in the modern world. References to ancient forms by way of these serpentine strokes that implied expression and movement differed, in turn, from the "noble simplicity and serene grandeur" evoked in Johann J. Winckelmann's model of antiquity; they presented instead an idea of the classical that resided in qualities of movement and passion.

In some cases, these expressive figures are represented in the framework of sacred themes, such as the *Birth of John the Baptist* by Ghirlandaio, where a girl carrying a basket of fruit on her head, dressed in a tunic with flowing drapery seems to appear on the scene out of context. This feminine form, which Warburg jokingly referred to as a “hasty young lady” and also as a “pagan goddess in exile”, implied a clear symptom of the influence of antiquity in his view, to be found in texts and images under the denomination of nymph. While nymphs were minor feminine divinities with ties to nature, inhabitants of grottoes, rivers, mountains or forests, which “existed” in diverse forms and under numerous different names in classical mythology, the nymphs that Warburg identified transcended this ample set of attributes. Venus, Victoria, Hora, Aura, maenads, Judith and Salome permeate Renaissance paintings in multiple iconographic identifications.

Nevertheless, the analysis did not stop at the formal or iconographic aspects borrowed from classical culture. Warburg’s primary interest was the way in which these figures connected one historic timeframe to another, especially the fact that the other timeframe alluded to was classical antiquity. He adopted historian Anton Springer’s concept of *Nachleben der Antike* (“survival of antiquity”) in order to identify and analyze the unforeseeable factors that intervene in history. This notion also evokes the teachings of another master of his, cultural historian Karl Lamprecht. The “survival of antiquity” concept provided Warburg with a fecund site where he could concentrate on the complex modalities through which ancient, pagan spirituality interacted with a philosophical modernity that had already experienced the legacy of medieval Christianity.

For Warburg, the Renaissance turned out to be a “methodological laboratory” of sorts (Forster, 2005:13): power of expression crystallized in the figure of the nymph was converted into a demonstration of how modes of action—either impassioned action or serene stillness—depend more on the subjective nature of the present in convoking antiquity than on the objective traits of that same classical inheritance. Accordingly, he would affirm that “all eras have the rebirth of antiquity that they deserve” (Warburg, 1926, cit. in Gombrich, 1992 [1970]: 26). Warburg suggested that Botticelli manipulated surface mobility through accessory forms like vivid hair and clothing in representations that partially confronted and mediated the demands of the classical era’s legacy in accordance with emotional experiences of that time (Warburg, 2005 [1932]: 73 and ss.). In his thoughts, then, the nymph was a constant, essential element; a life in motion that transported engrammatic material from one historical moment to another. It was not, therefore, a symbol that became obvious or easy to decipher (Johnson, 2012: 220).

### The Nymph, History and Extreme Opposites

In his reading of Warburg’s work, Georges Didi-Huberman underlines the fact that by taking instances of survival as its basis—which also means flux, metamorphosis and untimely returns—he adheres to an idea of time that is not a timeline with continuity and meaning, but rather time in movement, with porosity and tension between opposites (Didi-Huberman, 2002

[2002]:139 and ss.). Warburg understood classical art—and that of the Renaissance—to be a struggle between antagonistic forces, identified as Apollonian and Dionysian in accordance with Nietzsche’s perspective. Accordingly, history is restless and dynamic. In history, past times survive or directly live.

Returning to a life of the past, however, would not be a return to the same thing. The maenads that appear in representations are not the Greek characters in themselves, but “images marked by metaphorical phantoms” (Ibid.: 154), where, configured in a Christian context, classical, Hellenistic or Roman aspects unfold in forms and history as they take shape, apart from any teleology or intelligible linearity.

In the *Mnemosyne Atlas*, comparative rhetoric arises between opposite meanings, as in the case of the nymph image, which contains multiple meanings that compete with one another. Greek maenads, Salome from the Old Testament, Rome’s Victoria and Ghirlandaio’s maidservant are all examples. The nymph becomes a metaphor, literally and figuratively a *translatio* (transfer or translation), for Warburg and also for our historical consciousness (Johnson, 2012: 104). The *Translatio Studiorum* (literally, translation of studies) was the process of transferring the knowledge from ancient Greek texts through the Arab near East, on to Muslim Spain and Medieval Christianity until the moment of its rediscovery by Renaissance Europe.

Warburg’s proposal extends the horizon of these images, loaded and resignified thanks to these geographic and temporal movements. They (the nymph, for example) are also polarized. Warburg does not bring tensions to an end, but understands them as the driving force behind new, albeit thematically conflictive interactions. The nymph was a pagan goddess, guardian and protector, but on the other hand violent and a cutter of heads like Judith or Salome, or also able, in turn, to be pursued or abused. The nymph would appear as a dynamic polarity, where reconciliation to reach a stable solution was difficult (Agamben, 2010: 47). “Nymph” life is not biological, but historical (Forster, 2005: 51). For Warburg, working with these images implied an ambivalent operation: bodily and material at the same time as incorporeal, continually displaced between the individual and the collective. The *Mnemosyne Atlas* proves this to be the case.

### *Mnemosyne*. Memory and the Flux of History

Panel 46 of the *Mnemosyne Atlas* contains twenty-six photographs. From a 7<sup>th</sup> century Longobardic relief to Ghirlandaio’s fresco in the church of Santa Maria Novella, from Raphael’s water bearer to a Tuscan peasant Warburg photographed in Settignano. Giorgio Agamben confirms that no archetype or original from which these variations might be derived exists. Nor is the nymph a passionate material to which the artist must give new form, or a mold to be adjusted with his or her own emotional content. “The nymph is an indiscernible blend of originality and repetition, of form and matter” (Agamben, 2010: 19).

The nymph thus coincides with an idea of time crystallized in a figure, but at the same time with an origin that is indiscernible regarding its future evolution. It is a crystal of historical memory that Warburg identified with the *Pathosformel*

concept, a formula for pathos or emotion. Our memory often fixes upon images that may fade or remain buried in a particular zone for some time, though their survival tends to bring them into visible image form once again. Here we have a new polarity, since for Warburg, images have a polar oscillation and the *Atlas* is a station for de-polarization and re-polarization, “in which the images from the past that lost their meaning and now survive as nightmares or specters are kept suspended in the shadows where the historical subject [...] engages with them in order to bring them back to life” (Agamben, 2010: 36).

Finally, this pagan goddess in exile, situated in diverse cultural traditions, was the object of amorous passion. Ernst Gombrich points out a convergence between the configuration of the nymph as a problem in Warburg’s studies and the socio-political trend involving many women in 1900, in which they claimed space for their own political and civic participation. One of the ways this trend was expressed was through the liberation of the body, abandoning starched and corseted clothing. The use of the bicycle and Isadora Duncan’s movements and dresses with light, flowing drapery were indications of women’s desire to move unhindered by the traditional, repressive limitations of the era. The nymph had just these characteristics. Through her, Warburg perceived profound historical change.

#### Sandra Szir

##### *Feminine Figure in Movement*

Plaster, 126 x 95 x 61 cm

Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”  
This piece is a reproduction of *Iris*, a marble sculpture by Phidias. It used to be located on the West pediment of the Parthenon in Athens, 438-432 B. C., and today it can be found in the collection of the British Museum in London.

This is a prototypical image in terms of the *pathos* formula that Warburg designated with the comprehensive generic name of “the nymph”. What remains of the young woman’s limbs and position suggest a graceful movement, in contrast to the agitation of the drapery caused by the wind. The air makes the fabric cling closely, showing details of the bust, stomach and thighs. The marble statue was produced in the mid-5<sup>th</sup> century B.C. in the workshop of Phidias and it used to be located on the West pediment of the Parthenon, the temple dedicated to Athena in the city that bears her name. The birth of the goddess had been represented there, having emerged from Zeus’ head with her weapons and attire. The deities of Olympus were in attendance at this singular event, and this scene was displayed at the top of the temple’s western façade. Art historians have managed to identify the deity figures one by one. The dynamic effect emitted by this feminine torso has been the factor that led to its attribution to the goddess Iris, agile messenger of the Olympian gods.

J. E. B.

##### *Five Dancers*

Plaster with iron rod and cheesecloth structure. Pigment with water-based binder patina

75 x 189.5 x 11.5 cm

Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”

This piece is a reproduction of the marble relief *La danza de las ninfas de la villa Borghese* (The Borghese Dancers), Rome, 2<sup>nd</sup> century A.D. Today it can be found in the collection of the Louvre Museum in Paris.

The figure of our nymph has multiplied, to represent the dance of the Hours and the Graces, but also to exhibit different possible points of view of a young, feminine body in movement. It is a piece that was made in Rome in the 2<sup>nd</sup> century A.D., a typical example of the Neo-Attic style—devoted to classical Athenian art—cultivated in imperial workshops during the Nerva-Antonine era.

From the beginning of the 17<sup>th</sup> century it belonged to the collection of antiquities pertaining to Cardinal Scipione Borghese. It soon gained renown and served as inspiration for modern painters such as Pietro da Cortona and Nicolas Poussin, among others. Though it was not well known during the late Quattrocento, there is an amazing similarity between the young women’s poses and the fluid drapery found in the widely celebrated *Primavera*, painted by Botticelli between 1482 and 1487. This astonishing coincidence, which cannot possibly be the result of direct observation on Botticelli’s part of the Roman work, shows that the appropriation of the nymph model by Florentine artists during the latter half of the 15<sup>th</sup> century was so lucid and intense that it enabled highly complex developments of the expressive formula, anticipating direct observation of precedents from antiquity by more than a century. We can therefore appreciate the truth contained in Warburg’s art theory in terms of the Greco-Roman arts being brought back to life on the threshold of modernity in Europe.

J. E. B.

Augusto César Ferrari

Italy, 1871 – Argentina, 1970

Untitled, 1917

Vintage photograph, 7 x 9 cm

Inventory no. 10290

Museo Nacional de Bellas Artes collection

Artwork not on display

Augusto César Ferrari

Italy, 1871 – Argentina, 1970

Untitled, 1917

Vintage photograph, 21 x 27 cm

Inventory no. 10451

Museo Nacional de Bellas Artes collection

Augusto Ferrari produced photographs that he used as models for his paintings and frescoes. These works, which narrated religious themes, did not have ties with mythical representations, and so evoke the displacements that Warburg

articulates regarding one type being relocated from one era or theme to another. In the case of these images, where the ambiguous and erotic quality they present is shifted to the religious themes they were destined to represent, they wind up emphasizing the persistence of the motif. Ferarri's photographs oscillate between moving away from classic canons and beauty, and moving closer to the idealized nude. Attributes that allude to images of nymphs, nudes, water and landscape can be observed in them, in an audacious questioning of the cultural standards prevalent at the outset of the 20<sup>th</sup> century.  
S. S.

Tintoretto (Jacopo Robusti)  
Venice, 1518-1594  
*Nativity*, ca. 1585-1594  
Oil on canvas, 111 x 80 cm  
Inventory no. 7821  
Museo Nacional de Bellas Artes collection  
Artwork not on display

This composition presents the characters from the scene of Jesus' birth, compacted into a considerably limited perspective space, where the figure of one of the midwives convoked to assist Mary in childbirth is highlighted on the right margin. The woman recalls the servant girl who bursts onto the scene in one of Ghirlandaio's frescoes at Santa Maria Novella. The "nymph" is characterized in a young girl dressed in a late 16<sup>th</sup> century Italian manner: her shoulder remains uncovered and her wavy blond hair is seen partly let loose at the back of her neck. The figure infuses the scene with an anachronistic effect, intertwining historical timeframes in the sense that Warburg proposed. Venetian art's theatrical nature produces a contrast with the sky through the expressive effect of its luminosity, accentuated in the young midwife's dress: the light gives the garment texture, making it participate in the representation, while the fabrics take on delicate traits in their exposed corporality.  
S. S.

Pablo Curatella Manes  
Argentina, 1891-1962  
*Lying Nymph*, 1922-1924  
Plaster, 36.5 x 84.5 x 35 cm  
Inventory no. 7251/02/01  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Pablo Curatella Manes  
Argentina, 1891-1962  
*The Three Graces*, 1929-1933  
Plaster, 114 x 100 x 40 cm  
Inventory no. 7256  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

By elaborating classical themes in modern forms, Pablo Curatella Manes' sculptures *Lying Nymph* and *The Three Graces* exhibit a visual language related to avant garde movements and artists like Juan Gris, Fernand Léger or Constantin Brâncuși.

The figures are developed through the use of concave, rather than convex surfaces to suggest volume. References to aspects that are characteristic of Warburg's themes, such as movement, are expressed in the waves of water, executed with planes of voluminous lines beneath the nymph's body; in contrast, however, it is a "heavy" nymph, with voluminous hips that is shown, suggesting a figure not aligned with the classical ideal.  
S. S.

Andrea Zoan (Giovanni Antonio da Brescia?), after engraving by Andrea Mantegna  
(active between 1475 and 1520)  
*The Dance of Four Women*, ca. 1500  
Engraving, 24 x 34.3 cm  
Inventory no. 898  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Aby Warburg's description of the nymph is manifested here in a precise manner in the representation of a dancing feminine body. The historian studies the nymph—here, a dancer—as an expression of *pathos* and a heroine of survival from classical antiquity, based on her reappearance in Renaissance painting. Her accessories—which also accompany some of Botticelli's compositions, as Warburg observed—appear in the image, mainly in the fabric of the dress and in the hair, which is animated by the movement of the body itself. *The Dance of Four Women* is an engraving produced with detail as the starting point, based on preparatory drawings for a piece by Andrea Mantegna, *The Parnassus*. Produced in 1497 for Isabella d'Este's *studiolo* (cabinet) in Mantua (today in the Louvre Museum collection), it offers a mythological scene with iconography that is difficult to interpret. Venus and Mars are the protagonists, accompanied by Vulcan, Mercury with Pegasus and Apollo, who plays music on his lyre for the muses' dance. The dancers might also be nymphs, according to other academics who also noticed that the title would then be incorrect, corresponding to an old analysis, considering that if it does, indeed, portray the Parnassus, Apollo's secondary role would be inexplicable. Ultimately, the dance of the four women emerges from the classical visual context in which Mantegna received his formation—the erudite and humanistic city of Padua—and the interest in antiquity that the artist later found in Mantua while in the service of the House of Gonzaga and its court.  
S. S.

Titian  
Pieve di Cadore, ca. 1488 – Venice, 1576  
*Three Nymphs Bathing*, ca. 1525  
Sanguine on paper, 16 x 21.5 cm  
Inventory no. 5123  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

This may be a preparatory drawing for one of several works on mythological themes by Titian, one of the artists who—from the north of Italy—participated in the inaugural moment of great paintings of the nude. First produced on the Italian peninsula around 1500 as an art for a cultivated minority, the genre later

extended to other regions of Europe, where it was consolidated and commercialized. Giorgione and Titian, then Dürer and later on, different baroque painters such as the Carracci converted the nude into the symbolic format for an artistic and aesthetic ideal which was at the same time a sublimation of eroticism, and a central pillar of art until well into the 19<sup>th</sup> century.

This genre gives shape to a new visual formula that strips away the drapery, the dynamic undulation of the dress and hair, shifting these accessories' action over to another recurring element in representations of the nymph: water. Whether due to the fact that nymphs commonly inhabited aquatic environments in mythological tales or that the same medium allowed them to escape from persecution by satyrs, of whom they were afraid but were unable to swim, water functions as an excuse for the nude and grants meaning to these images.

S. S.

Jan Brueghel I (Brussels, 1568 – Antwerp, 1625)

Hendrick van Balen (Antwerp, 1575-1632)

*The Nymphs' Bath*, ca. 1612-1625

Oil on oak panel, 58.5 x 85.5 cm

Inventory no. 8929

Museo Nacional de Bellas Artes collection

This is a composition with nude feminine figures and landscape, a natural scene that provides the framework for a scene involving Artemis-Diana and her nymphs. The goddess of the hunt, forests and animals receives the catch of her companions' fishing. There are deer and fowl exhibited along side, the bounty of the hunt, depicted in pictorial terms with the meticulous description typical of Nordic painting from that era. The landscape, forest and leafy foliage on the trees fulfill a similar role, or may accentuate the goddess' relation to nature, or serve as a formal accompaniment to the bodies' profiles. While accessories such as the folds of the dress or the movement of the hair were fundamental to Warburg in enunciating figures' expression of emotion that referred back to classical antiquity, what happens when the tunic falls away and gives rise to nudity, when the feminine body is not shown in movement, but seated or lying down? The Diana from *Nymphs Bathing* conserves her red tunic in part, along with long hair, but the movement may be in the water and in the varied and animated poses of the women in the river. Facing front or back, seated or standing, placid and confident, the nymphs amuse themselves in the water under the vigilant watch of the goddess' dogs.

S. S.

Anonymous

*Jupiter, Nymphs and Gods*, second half of 18<sup>th</sup> century

Print, ivory support, 24 x 42 cm

Inventory no. 3361

Museo Nacional de Bellas Artes collection

Nymphs have been transformed and filtered through dozens of unexpected cracks and narrow passageways to fortify the *Pathosformel* of youthful life in Western civilizations. This figure has been represented not only in great art's paintings, prints, reliefs and sculpture; she also appears in historical and religious

allegories, festive and funeral procession platforms, embroidery and modern ceramic decoration, stamps and advertising imagery from 1850 onward.

This is one of the fundamental reasons behind her persistence as a vector of emotion and meaning. This fan pertaining to the Museum was assembled and painted during the second half of the 18<sup>th</sup> century and it shows a repetition of her form in the three graces on the right side of the scene, or in Venus herself, who, accompanied by the winged figure of Eros in her chariot drawn by two swans, presents the beautiful nymph Psyche before Juno and Jupiter. The reference is undoubtedly quite erudite, and seems to have been taken from *The Metamorphoses*, or *The Golden Ass*, written by Apuleius around 160 A.D., in which he tells the story of the love between Eros (Love itself) and Psyche (the Soul) [book IV, 28 – book VI, 24]. The story is full of anecdotes involving seduction games and all the ups and downs of the world of lovers' emotions, perfectly suited to the practices of flirtatious society women during the 18<sup>th</sup> century. In that context, the fan fulfilled a fundamental role of concealing and revealing.

J. E. B.

Anonymous

*Nymphs, Fauns and Cupids*, second half of 18<sup>th</sup> century, Louis XV era

Light shell ribs, painted paper, 29 x 55 cm

Inventory no. 3281

Museo Nacional de Bellas Artes collection

Artwork not on display

The decoration of this fan from the second half of the 18<sup>th</sup> century represents the myth of Ariadne and Dionysus narrated by Ovid. It portrays the moment when Dionysus surprises Ariadne after Theseus, the King of Athens, left her abandoned on Naxos. The god of wine fell in love with the young woman, who is afraid of him at first and has doubts in his presence, but she is finally convinced when Dionysus promises to convert her crown into a constellation. To the left, we see the cheetah-drawn chariot in which the god arrived to protect Ariadne and her companions from the satyrs that still surround them. On the chariot, there is a triumphant Cupid, who anticipates love's success. Also to the left, beside one of Ariadne's women, a follower of Dionysus captures a serpent with one hand and prepares to strike it with the other. The ambiguous behaviour of the other women is also present in Ovid's work, who confirms that they are pursued by the satyrs at times, and pursue the satyrs at others.

Several of Warburg's themes are interwoven in this small object: the ancient world brought back to life, certainly, but also the graceful movement of the feminine bodies, their relationship with nature's fertility and in the manner of echoes, the role of the serpent and a fascination with the star-filled heavens.

N. K.

Anonymous

*Nymphs and Cupids in a Garden*, second half of 18<sup>th</sup> century

Hand-painted, ivory support, 24.5 x 45 cm

Inventory no. 3351

Museo Nacional de Bellas Artes collection

Artwork not on display

A young woman seems to sweetly attract and at the same time to firmly rebuke a winged little boy who bows his head in embarrassment. To the right, two doves flutter and play around an ancient column. This could be a representation of Aphrodite-Venus, often surrounded by doves in iconographic traditions, with Eros-Cupid, the goddess' habitual companion, who was converted into her son in a later tradition, initiated by Apollonius of Rhodes and very popular in Roman times (Cyrino, 2010, 47-49). This might explain Aphrodite's maternal attitude toward the *amorino*. The recovery of classical mythology referring to sensual love in an 18<sup>th</sup> century women's wardrobe accessory evidences the survival of elements from antiquity in the modern world.

N. K.

Marie Auguste Émile René Menard  
France, 1862-1930  
*The Nymph of the Forests*, ca. 1905  
Pastel on paper, 69 x 120 cm  
Inventory no. 2553  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Aby Warburg would point to the polarity embodied in the figure of the nymph and highlight the existence of the Apollonian and the Dionysian in Western culture. At the same time, he would indicate the expression manifested in her movement and accessories, but also in the case of violence or pursuit, as is shown in the *Atlas Mnemosyne* panels. Georges Didi-Huberman indicates that as opposed to the first examples of standing figures with dynamic expressions that Warburg emphasized in Botticelli or Ghirlandaio, most representations of nymphs made by modern painters, from Titian on, show them lying down, "fallen" or at rest. This model is reproduced precisely in *The Nymph of the Forests*: the body is in the foreground, facing front and completely uncovered by the tunic that lies at her side, no longer enveloping physical forms or expressing them through the fabric's ductility.

Handled in a manner between academic and symbolist, Marie Auguste Émile René Menard elaborates this version as part of his interest in the world of antiquity and with a belief in the symbolic strength and supposedly universal meaning of an atemporal representation.

S. S.

Jean-Jacques Henner  
Bernwiller, Alsace 1829 – Paris, 1905  
*Nymph*, 1875-1880  
Oil on panel, 23.5 x 16 cm  
Inventory no. 2761  
Museo Nacional de Bellas Artes collection  
Artwork not on display

With all mythological references removed and without narrative elements that provide context for the scene, this 19<sup>th</sup> century *Nymph* once again demonstrates the persistence of the topic, although the visual formula differs somewhat. There is a body and a source of water, now without a tunic to partially hide the former's nudity, although the right arm does cover the breast and the leg bent toward the cistern, the pubis. The long red hair, carefully pulled back on the right side so as to not cover the face,

is allowed to fall freely to the left with greater expressivity. The uniform light marks the body's contours, but the image eludes a realistic handling of the figure; the light flattens and idealizes. An artist who is to a certain degree eclectic, Jean Jacques Henner received traditional art training and produced works based on history, mythology and to a lesser extent, portraits, landscapes and other genres; as a result, it is difficult to establish affiliations. It is said, however, that he abandoned naturalism in order to paint themes inspired by imagined periods of antiquity without a set date. In any case, this work coincides with the academic perspective in one aspect: in its defense of the nude, given that this "school" of painting considered that the temporal universality and classical beauty that "great art" required were ruined by clothing.

S. S.

Eduardo Sívori  
Argentina, 1847-1918  
*Nymphs Bathing*, 1910  
Ink on paper, 11.3 x 14.3 cm  
Inventory no. 1634  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

This work is related to the 1916 painting, *Women Bathing* (Museo Nacional de Bellas Artes collection, inventory no. 6225), for which it may have been a preliminary sketch. Eduardo Sívori appeals to classical references, which flourished in representations of the nude in Argentinean painting during the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries. He employs minimal resources, but they suffice in order to identify the scene: the wooded landscape, the water and the four feminine figures with different poses and gestures. These elements constitute and situate the theme as that of nymphs in an erotic landscape.

Laura Malosetti Costa explains that on the threshold of the 20<sup>th</sup> century, the nude was a battlefield, and also a theme by way of which some local painters expressed their modernity in the face of viewers made uncomfortable by a pictorial nude. In the Paris Salon of 1887, the artist's work *Waking of the Servant* had scandalized one critic, who accepted his technical skill but judged him to be lacking tact, given that he presented a theme such as the nude, that had emerged from the most elevated instances of the academy, in the "rustic" forms of a servant's body. In *Nymphs Bathing*, Sívori turns to idealized bodies in a visual and thematic union between the nude and the landscape, although the sketchy lines of ink brings them closer to resembling real women, in dialog with the other work that had aroused such unease.

S. S.

Raquel Forner  
Argentina, 1902-1988  
*Ceres*, 1933  
Oil on canvas, 170 x 100 cm  
Fundación Forner-Bigatti collection

There is no lack of classical references in Raquel Forner's work: in her library, texts on Michelangelo, Leonardo da Vinci and Botticelli, and works like *Iconología*, by Cesare Ripa and *Emblemata* by Andrea Alciato can be found along with books on contemporary art.

Georgina Gluzman affirms that Forner was one of the first women artists to enter into Argentina's national art history narrative. As a characteristic of her painting, she chose to represent feminine figures. Through this imagery, she expresses self-representation with a variety of readings: women who are free, modern or permeated by the tragedy of war in her different series. Ceres—the goddess of agriculture and fertility, and therefore, of civilization—was often portrayed in art accompanied by nymphs. In this case, the hair, dress, water and non-idealized body are transformed by way of modern art's fragmentation or facets, and by way of the artist's particular expressive gestures.

In recent years, representations of the feminine body—with particular emphasis on the nude, but not exclusively—have been interpreted in history and art criticism as a sign of patriarchy. However, they can also be considered as a possibility for the liberation of a woman's body for her own pleasure. These contradictions can be linked to the polarities that Warburg perceived in the figure of the nymph and the artistic experiences it elicited throughout the history of art.

S. S

## The Hero

The theme of the hero is central to the work of Aby Warburg. Along with the return of the nymph, for our historian the reappearance of Greek and Roman heroes was one of the clearest indications of the survival of an ancient temperament in the midst of the Renaissance. According to Warburg, the re-appropriation of figures from Roman and Hellenistic sarcophagi in paintings from the earliest decades of the 15<sup>th</sup> century evidenced an interest in recovering certain formulas of classical representation, which began to be employed in the form of imitating physical poses and gestures in order to evoke sentiments full of vitality. In this way, gestures recalling the efforts of combat, the suffering of the dying and the triumph of victory reappeared, especially in painting and sculpture, along with images of frenzied dancing and melancholic contemplation. For the author, the archaeological reinvention of these ancient formulas of *pathos* had enabled the resuscitation of the youthful beauty of the nymph and subsequently, the self-affirmation of pagan heroes. These heroes were granted a new *all'antica* (old-fashioned) aspect that would in time displace the traditional armor-plated St. George as champions of morality and virtue.

Nevertheless, this return of heroes did not have to do with a sudden, brilliant rebirth, but with the survival of elements that were showing their ancient face once again, never having disappeared altogether in the first place. Warburg was aware that although the Middle Ages did disguise its pagan heroes as knights and courtesans, they were far from being forgotten. Like Fritz Saxl, Erwin Panofsky and those who would follow later, he knew of the heroes' complicated adventures, including their triumphant return, orchestrated by the artists of Florence. Gathering a vast collection of images and texts together, the author would study how Christian texts found the way to convert the feats of Alexander, Hercules or even Aeneas into tales of hu-

man heroism and allegories of virtue, in spite of removing the *shameless* aspect they had in ancient times. With his untiring intuition, he would also follow the sinuous paths of other heroes—Perseus, for example—who had adopted astrological entity and traveled across the Hellenistic world to the Orient, only to return clothed in exotic Arab attire. Perseus thus persisted in the sky as a constellation along with Hercules, surviving along with other ancient figures, converted into cosmic symbols that embodied the struggle between the most elemental forces of the universe.

These are the themes that Warburg and his followers would handle, beginning with the very first articles by the German in the late 19<sup>th</sup> century, and then during the period of the Institute in the early decades of the 20<sup>th</sup> century. In the *Mnemosyne Atlas*, our author would leave inconclusive insinuations that were, however, extraordinary indications for following heroes' adventures from antiquity through to the dawn of modernity and beyond.

Heroes accordingly represented both a complement and a confirmation in his work. Warburg had a self-confessed fascination for the animation of antique hair and drapery. Nymphs displayed this when they re-introduced movement in the arts, which was only the beginning of a long process of tensions. It was one subtle sign, and it would lead to understanding the first stage of the acceptance of the ancient temperament's rebirth. Over time, however, Warburg comprehended that the true extremes of gestural language had been more powerfully assimilated during the second half of the 15<sup>th</sup> and early 16<sup>th</sup> centuries, when the *muscular rhetoric* (as he called it) of its heroes definitively conquered the manners of Florentine style. At that time, Hercules would achieve his great feats in painting and statuary, subjecting his monstrous enemies to his uncommon strength, without being encumbered by, in the author's words, any "Burgundian knight's armor". This was the ancient *pathos* that reanimated the hero from Tebas and helped configure Dürer's pagan-leaning universe, and it had been converted into a canonic formula of representation around 1500 in the equestrian battles depicted by Leonardo and Michelangelo. According to Warburg, the zenith of this resurrection of heroic *pathos* can be perceived in *La Battaglia di ponte Milvio* (Constantine at the Battle of Milvian Bridge, 1520-1524) by Raphael, where there is not a single figure that does not evoke the gestures of a triumphal horseman or those of a vanquished hero in the old manner. This paves the way for conventional mannerist heroes.

On the other hand, during the period when he was preparing the *Mnemosyne Atlas* (1924-1929), in Warburg's mind the image of Perseus condensed the fundamental themes of his latest project: the *Nachleben* (afterlife) of antiquity and its relationship to astrological images. The hero was at the heart of a complex amalgam of heroic images deployed in the *Atlas* to present the intricate process of tensions through which pagan champions had been added to *Quattrocento* sensibility. The images in this amalgam relayed an account of how heroes had first inhabited the cold, inanimate space of Domenico Ghirlandaio's grisailles, as yet dismissed due to religious painting's piousness, to later emerge together with nymphs in sacred scenes as the newly reborn guardians of the new Florentine republic. The images



of the *Mnemosyne Atlas* also pointed to how these gestures, revived from heroic acts, served artists in order to depict improbable great feats, but also to represent terrible massacres. As was the case in many other representations that were of interest to Warburg, the use of these ancient formulas supposed an extraordinary ambivalence, one capable of transforming the actions of heroes into those of assassins in one instance, and of saints and martyrs in another.

*Mnemosyne* left clues to the diverse *Pathosformeln*, which found powerful messengers in ancient heroes. Warburg re-encountered the *pathos* of combat in the strenuous physical force involved in feats where Hercules or Perseus were the protagonists. Our historian identified different variations on the Roman *pathos* of triumph and victory in imitations of battle scene reliefs from the arches of Constantine or Trajan, with prototypical equestrian heroes and their imperial processions. In the agony of Orpheus and the lament over Meleager's death, he also found the ancient *pathos* of suffering, loss and the death of the hero in formulas that revitalized forms of *ars moriendi* (the art of dying) with incredible success.

According to our author, it was the influence of these renewed iconographies that enabled the *homines novi* of Florence's bourgeoisie to see themselves reflected in a new, ambivalent sensibility: whether in the exemplar piety of a saint, in a centaur's fury or in heroic combat. They also saw it in their own portraits *alla francese*, where they would look into the mirror holding up a medal with the severe profile of a Pope, while on the back the inspiration of a bellicose, antique style Hercules was hidden, as *vitiorum dominator* (conqueror of vices). Warburg's "psychology of balance" would challenge the traditional notion that *serene grandeur* had been the principal heritage left by ancient art, explaining the spirit of this complicated and passionate period of transition as one governed by polarized forces, which he would study throughout his lifetime as the beginning of a modern era. In this infinite task, the return of ancient heroes turned out to be an unquestionable symptom of the triumph of *Pathosformeln* and of a different sensibility that appeared along with the persistence of classical representation in its erratic path through the history of images.

In this sense, the pieces brought together in *Ninfas, serpientes, constelaciones. La teoría artística de Aby Warburg* (Nymphs, Serpents, Constellations. Aby Warburg's Theory of Art) that are related to Warburg's ideas about the hero are listed as a possible *addendum* to a hypothetical panel of the *Atlas*, allowing for the exploration of some of the themes the historian and his followers identified in their investigation into representations of heroism.

Classical prototypes of the fury of combat and the virtue of a heroic death figure among the age-old sources that Warburg liked to return to in search of formulas of *pathos*. In this exhibition, these old paradigms can be found in the confrontation between *Lapiths and Centaurs* (2<sup>nd</sup> century B.C.) and the agony of the *Dying Warrior* (5<sup>th</sup> century B.C.), respectively.

On the other hand, drawings by Parmigianino, Donato da Formello and Baccio Bandinelli will testify to how, at the very height of the Renaissance, the rhetoric of Michelangelo-esque musculature returned the Cycle of Hercules to its former glory.

Bartholomeus Spranger's wash of *The Death of Leonidas* will in turn serve to indicate how the theme of heroes' death re-inaugurated an old *ars moriendi* formula between the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries; Warburg devoted special attention to this on panel 42 of the *Mnemosyne Atlas*.

From that heroic death, our *panel* will once again meet up with heroes from several centuries later, when these champions of physical strength and heralds of morality, noble even in death, had already been converted into canonical figures and symbols of the human ability to overcome, where their impossible feats against monsters and savage beasts was a habitual presence in monumental sculpture. Each in their own way, Jacques Bousseau's Ulysses (1715) and Antoine-Louis Barye's Theseus (ca. 1876-1900) closely follow the trail of heroes through the monumentality of the Baroque and 19<sup>th</sup> century neo-classical style. It will be in this bronze by Barye, close to World War I and Aby's madness, that a hero will attempt to dominate the monstrous forces confronting him in a perfect image of balance between Dionysian abandon and Apollonian control, the famous dichotomy articulated by Nietzsche that influenced the historian from Hamburg.

Finally, our route will visit two different sensibilities regarding the heroic that emerge from modern imaginations, from an archaic-leaning reformulation of classical monumentality to the unexpected heroic elevation of an everyday feat. Antoine Bourdelle's *Héraklès archer* (Hercules the Archer, 1909) succeeds in making the Greek hero into a colossal archer, almost like coining a new, modern *Pathosformel* to exalt human efforts. Meanwhile, on Argentinean soil, Rogelio Yrurtia reformulated the same champion in his *Cabeza de boxeador* (Boxer's Head, ca. 1923), presenting a secular Hercules in the unlikely physiognomy of a common man. This final image may well be analogous to the secular nymph that appears in the guise of a golfer on panel 77, one of the last included in the *Mnemosyne Atlas*.

At the outset of our century, this final image of the Argentinean fighter might suggest the beginning of a different possible route, along with that good god who *is in the details* and animates the questions posed by Warburg. Without the protection of the gods, stripped of classical heroes' strength and left with only the power of his own will, the gaze of this modern hero, a beat-up boxer, recovers both the virtue of archaic feats and the contained fury of a man who has chosen to press forward in spite of all the blows. At the same time, positioned as the colophon for our adventure, this figure questions whether any possible future still exists for heroic actions, or, very much to the contrary, if all the heroes have already died, buried under the weight of their own tradition.

Associated with the aforementioned works, the hero theme accordingly concludes in order to explain the continuities and transformations in diverse formulas of *pathos* which continue to persist in our time through the power of images. With respect to these final questions and others that follow the feats of both archaic and modern nymphs and heroes, the *Mnemosyne Atlas* still awaits its legitimate continuation.

**Federico L. Ruvituso**

### *Dying Warrior*

Plaster with wood and cheesecloth structure.

Pigment and water-based binder patina.

74 x 121.5 x 48 cm

Museo de Calcos y Escultura Comparada

“Ernesto de la Cárcova”

This piece is a reproduction of *Dying Hoplite*, also called *Laomedon*. It used to be located on the East pediment of the Temple of Aphaia in Aegina, 500-480 B.C.

It is currently part of the Glyptothek’s collection in Munich.

Artwork not on display

The age-old formula of the warrior approaching death with one knee raised can be seen in the archaic Greek world in the *Euphorbos Plate* (650 B.C.) and in the *Corfu Façade* [*Façade of the Artemis Temple* in Corfu] (ca. 585 B.C.). Nevertheless, the so-called *Dying Hoplite* presents a notable variation of this motif: without defining whether it is, as Johann Martin Wagner believed in 1816, a mortally wounded warrior using his shield to break his fall, or if, in the throes of death, he is struggling to get to his feet again, the bearded combatant maintains an archaic, *Kouros* type smile, while his nudity reveals an unusual naturalism, with bones and muscles responding to his body’s twisting position and raised veins sculpted on his forearms. Identified with King Laomedon, this piece was fundamental in Warburg’s research into the genealogy of the hero at the point of greatest suffering. Almost as if to illustrate the powerful sound image repeated in Book XIII of *The Iliad*—*his armor rang rattling round him as he fell heavily to the ground*—, this combatant situated on the east façade of the Temple of Aphaia suggests the beginning of the transformation in ancient statuary that Ernst Gombrich maintains—though very much in the spirit of Warburg—was orchestrated by the Greeks on the basis of Homer’s epic. In the relief pieces from the Arch of Trajan (114-117 B.C.), paradigms of Roman *pathos* frequently quoted by Warburg, the defeated soldiers who beg for their lives under the emperor’s hooves maintain the same stoic manner of suffering as in the ancient motifs. Over one thousand years later, Henry Moore’s bronze, *Falling Warrior* (1957) recovered the iconography of the *Dying Hoplite* in a compelling, modern synthesis in homage to the fallen during the War, thus confirming the extraordinary power of ancient images when it comes to representing life (and death) in movement. Warburg’s insightful sensibility enabled him to recognize how during the Renaissance and beyond, the representation of heroes was receiving its potency from antiquity, which in the case of the theme of heroic death, oscillated between the acceptance of *fatum* and the *pathos* of tragedy. The immutable *Dying Hoplite* would be, then, an ancient paradigm of the former.

F. L. R.

### *Fight between Centaurs and Lapiths*

Relief, 62 x 93 x 8.5 cm

Museo de Calcos y Escultura Comparada

“Ernesto de la Cárcova”

This piece is a reproduction of the carved marble *The Bassai Sculptures / The Phigaleian Frieze*, of the temple of Apollo at Bassae, 420-400 B.C. It is currently part of the British Museum collection in London.

### *Lapith and Centaur*, 3<sup>rd</sup> century B.C.- 2<sup>nd</sup> century B.C.

Paros marble, 66 x 82 cm

Inventory no. 7810

Museo Nacional de Bellas Artes collection

There are three centuries of difference between the dates of the relief at the temple of Apollo at Bassae and the marble *Lapith and Centaur* at the Museo Nacional de Bellas Artes. Nevertheless, when viewed side by side, they confirm the survival and unchanging nature of an age-old *Pathosformel* (formula for *pathos*) utilized to represent the highpoint of heroic combat. Warburg wrote one of his first works about these famous mythical confrontations, while still a student in 1887. In this *juvenalia*, it is already possible to note his enthusiasm for the presentation of movement, classical *pathos*, violent gestures and their control, in this case dealing with the hero’s physical strength. For our author, the contrasting balance between the spirited centaur and the Lapith’s Attican serenity were the means by which the grouping managed to represent wild movement “without losing clarity”. His sharp observation also focused on the floating drapery “in passionate exaltation”, a stylistic detail that he would study throughout his lifetime. Continuing with his master’s investigations, in 1957 Fritz Saxl managed to find the earliest instance of this ancient *Pathosformel*: between the 6<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> centuries B.C., the sculptural schools of Delphos and Olympia brought about innovations in heroic combat imagery, precisely in the motif of the fight between centaurs and Lapiths. In this new image, it was the Lapith who, with great effort, managed to subdue the centaur, sinking his knee into its torso while forcefully holding down its head. From this point onward, this successful formula was utilized in diverse iconography, always conserving the balance between submission and breaking away. During the Renaissance, the old potency of feats performed by Hercules and Perseus was recovered in this motif, and it also served Sampson in his fight against the lion, Bellerophon in taming Pegasus and Theseus in killing the Minotaur. In the reproduction of *The Piranesi Vase* (Museo Nacional de Bellas Artes, hall 6), we find Hercules subduing the Ceryneian Hind within the parameters of this same formula. The bronze *Centaure* (Centaur, 1876-1900) [*Thésée combattant le centaure Biénor* (Theseus Fighting the Centaur Bianor)] by Antoine-Louis Barye (which is part of the Museo Nacional de Bellas Artes collection), confirms the survival of this motif in the highly classical modernity of the late 19<sup>th</sup> century. According to Saxl, this image of formidable combat became a *classic* at the very moment it was invented, and it was so much of a success that the school of Phidias, famous for its innovations, limited itself to copying it.

F. L. R.

### *‘Lekythos’ vase (Olympic Champion Offering Up His Crown)*

Magna Graecia, 5<sup>th</sup> century B.C.

Red figure ceramic vase, 16 cm

Museo Nacional de Arte Decorativo

The classical cycle of our investigation into the hero comes to a close with an image of triumph and a gift. The red figure ceramic vase—which comes from Alfredo González Garaño’s eclectic collection of Greco-Roman antiquities—presents an athlete who, after achieving triumph, makes an offering on the altar of an ancient deity. He carries the winner’s crown in his hands, and

perhaps an Olympic diadem. He is an athlete, a hero of the *Olympic Truce*, who expresses his thanks to the gods for his good fortune, just as mythical champions used to do. Thanks to Warburg's notion of *Nachleben* (afterlife), we go back to find it again, after many centuries and devoid now of any divine favors, in the image of a final and improbably national hero at the end of our tour.

F. L. R.

Parmigianino  
Parma, 1503 – Casalmaggiore, 1540  
*Young Hercules Squeezing a Snake*, ca. 1535  
*The Child Hercules*, ca. 1535  
Ink on paper, 16.6 x 8.1 cm  
Inventory no. 130  
Museo Nacional de Bellas Artes collection  
Artwork not on display

The drawing attributed to Parmigianino goes back to a famous episode from Hercules' youth, when the hero effortlessly strangles the serpents left by Hera in his cradle to assassinate him. The childish feat, loaded with premonitory sensations, foresees many others yet to come, while at the same time announcing the difficulties the gods will place in the demigod's path. In this sketch, the elongated structure of the human figure that would earn Parmigianino his fame is insinuated, especially in the variation of size between the torso and the legs, and in the overall posture exhibited by the body. On the other hand, the serpent theme is a central one in Warburg's work. Our historian identified it as a symbol for a vengeful demon, which in the pessimistic world view of antiquity represents the mortal vengeance of the gods. Nevertheless, in other latitudes, the serpent would present no small number of variations of this symbol. In this case, captured in an innocent, mannerist Hercules, the reptile's appearance is as suggestive of the hero's strength as it is of the de-activation of ancient fears, granting the sketch a decorative grace. Thus converted into an ornamental attribute, it serves to associate the child, otherwise a perfect *putto*, with the legendary prince of Thebes. Parmigianino's *The Child Hercules* initiates our investigation into the triumph of heroic cycles during the 16<sup>th</sup> century.

F. L. R.

Donato da Formello  
Formello, ca. 1530-1535 – Rome, after 1574  
*Study for Hercules*, ca. 1550  
Quill and brown ink on paper, 19.8 x 8.3 cm  
Inventory no. 286  
Museo Nacional de Bellas Artes collection  
Artwork not on display

Long mistaken for a drawing by Michelangelo, this study attributed to Donato da Formello confirms the distribution and success of classical forms during the Renaissance. According to Warburg, heroes had completely recovered their Greco-Roman nudity in the 16<sup>th</sup> century, having abandoned their heavy "Burgundian knight's armor". During the time when da Formello was working, Florentine and Flemish artists had assimilated a special muscular mannerism, associated with lessons learned

from Michelangelo and Dürer, and through them, from the general parameters of antiquity for representing the human body. In the historian's view, the triumph of this new *muscular rhetoric* (as Warburg called it) would nevertheless augur the beginning of Baroque *decadence* and the loss of emotional impact in the rediscovered *Pathosformeln* (formulas of pathos). As a stylistic inheritance from antiquity, Herculean musculature would accompany diverse iconographies associated with virtue and the domination of vices, converting Hercules himself into a heroic paradigm of morality. On the far left of *The Last Appearance of Christ to His Disciples* (ca. 1550) [Museo Nacional de Bellas Artes, Hall 3] by Belgian painter Herri Met de Blès, we find a Christ with exuberant, classical musculature, exhibiting the same mannerism that appears in da Formello's drawing. The glorious body of the Savior, in contrast to that of the rest of the figures, also confirms the influence of the ancient style prevalent in Flemish art, another theme in which Warburg was particularly interested.

F. L. R.

Baccio Bandinelli  
Florence, 1493-1560  
*Study for Hercules*, ca. 1520-1530  
Sanguine on paper, 41 x 28.6 cm  
Inventory no. 661  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Baccio Bandinelli's *Study for Hercules* finds the hero at rest, in a typical scene of the *vita contemplativa* (contemplative life), as opposed to those in which the demigod unleashes his strength to subdue monsters and giants. The drawing is done in orange colored chalk, which the artist habitually used from 1520 on, and it presents an extraordinary analysis of musculature or modeling, surely carried out by Bandinelli on the basis of a live model. Evidently influenced by Michelangelo, it is clear to see how, in accordance with Warburg, ancient forms had been assimilated in an energetic attempt to find them again in the observation of nature and simultaneously perfect them by way of art. In this sense, the model poses for the study as if he himself were a rediscovered marble. As in many of Warburg's formulations, the survival of ancient forms always brings deep-seated tensions along with it. The Florentine bronze titled *Hercules and Cacus*, from the Hirsch collection (Museo Nacional de Bellas Artes, Hall 3), would make a perfect comparison with the drawing by Baccio as its logical counterpart. There, we find a Hercules engaged in an action prior to his rest, dominating the enemy with all his strength. These are two formulas of rest and combat that also appear frequently in the *Mnemosyne Atlas*, corresponding to different iconographies.

F. L. R.

Bartholomeus Spranger  
Antwerp, 1546 – Prague, 1611  
*The Death of Leonidas*, ca. 1600  
Ink wash over graphite strokes, 29 x 44.3 cm  
Inventory no. 549  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

All survival eventually reaches its decline, and the twilight of the revived heroes arrived, but not without bringing back a beautiful way of relating death. In the *Mnemosyne Atlas*, Warburg left a clue regarding the genealogy of a *Pathosformel* (formula for pathos) for representing a good death (*ars moriendi*): a reproduction of *The Entombment* (1507) by Raphael was placed close to a photo of an ancient sarcophagus on which the principal relief work depicts the funeral of the hero Meleager. Between these gestures of grief and lamentation, Warburg noted how Raphael recovered the manner in which the hero's lifeless arm hangs alongside his body in order to express the grand Christian tragedy. In this way, *il braccio de la morte* (the arm of death) was consecrated as an extraordinarily successful *Pathosformel*. In Spranger's wash, this same gesture is recovered to indicate the demise of Leonidas, the King of Sparta who died valiantly at the Battle of Thermopylae. In Warburg's sources, the hero's lifeless effigy contrasts with the moving gestures of lament on the part of those who accompany him in grief. In *The Death of Leonidas*, however, the proud Lacedaemonians are still armed for combat and retain their composure as they prepare their King's cadaver and gather wood for an apocryphal funeral pyre. Leonidas' youthful appearance reinforces the classical reference, and his nudity contrasts with the soldiers clad in breastplates and helmets all around him. The King's relaxed jaw, an expression he shares with the Christ by Raphael, refers to the *pathos* of his pose and the motif's dramatic effect.

This ancient formula was capable of remaining relevant without interruption before and after its rediscovery: it appears frequently in Medieval *Vesperbilder* (pietá) depictions and Caravaggio made use of it in the 17<sup>th</sup> century, as did Jacques-Louis David in the 18<sup>th</sup> century, among many others. It even served Dan Jurgens in 1997, to immortalize the demise of the United States' most powerful popular culture hero, in the final vignette of his *Death of Superman*. It is already devoid of all heroism in the monumental work *Premier deuil* (The First Mourning, 1888) by William Adolphe Bouguereau (Museo Nacional de Bellas Artes, Hall 10), where the inert arm is situated in the foreground to give dramatic impact to the incomprehensible pain caused by the death of a son in a romantic Arcadia. As Schiller expressed at one point: "Even the Beautiful dies!".

F. L. R.

Jacques Bousseau  
Chavagnes-en-Paillers, 1681 – Valsain, 1740  
*Ulysses Bending His Bow* (1715), after 1850  
Inventory no. 2769  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

The original version of this work of Jacques Bousseau (1681-1740) is conserved in the Louvre, and there are numerous bronze copies of it. Also known as *Ulysse tendant l'arc dont Pénélope doit être le prix*, the original piece in marble was consecrated as the work marking the artist's graduation when named at the École des Beaux-Arts (School of Fine Arts) in Paris in 1715. The stringing of the bow is one of the decisive moments of Ulysses' return to his homeland, the instant that precedes the death of

the suitors and the moment of discovery, with all the potency of Homer's epic, that the old man wandering around the palace is actually the King in disguise. Homer compares the exploit to the stringing of a lyre, in that it constitutes a demonstration of ingenuity and intelligence more than of strength, two of Ulysses' habitual traits. Bousseau's sculpture lends atypical attention to the procedure: the archer crosses the bow between his legs and applies force to bend it, while preparing the cord with his hands in order to bring it to the weapon's top notch to complete the movement. The spectacular aspect of this frozen instant relates it to the *David* (1623-1624) by Bernini and grants the figure an extraordinary movement. Following the same rhythm as the tensing of the bow, the drapery wrapped around the arm and the breeze blowing on the hair and beard reveal Ulysses' heroic body, previously hidden by the grace of Athena beneath the rags of an old man. Both the epic revelation and the heroic action are therefore condensed in one single figure. At the same time, this baroque Ulysses already enjoys the full benefit of the animation brought about by Warburg's nymphs as well as the muscular rhetoric of his ancient heroes brought to life again. Bousseau considered—and we believe quite rightly so—this work to be his greatest masterpiece.

F. L. R.

Antoine-Louis Barye  
France, 1795-1875  
*Theseus Slaying the Minotaur* (1843-1849), 1876-1900  
Patinated bronze, 45.5 x 29 x 18 cm  
Inventory no. 3581  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

This bronze sculpture by Antoine-Louis Barye represents the combat between Theseus and the Minotaur, a theme the sculptor—perhaps the most famous animal artist of his day—had experimented with on two occasions. Close to a Kouros in appearance, Theseus' solemnity contrasts with the muscularity of the Minotaur, who attempts to resist being dominated by his impassive attacker in vain. Freed from 19<sup>th</sup> century aesthetics, the piece evokes the ancient opposition in combat between centaurs and Lapiths in two different styles. Barye gives Theseus a virtuous, civilized body of a Greek bronze, controlling his strength in perfect profile in the face of the wild discharge of his opponent, a disproportionate man with the head of an animal and exaggerated musculature. The hero's head, possibly a derivation of the *Apollo of Piombino*, the appearance of a perfect *xiphos*—the double-edged short sword common among Greeks and Macedonians—and the sheath on the ground add an imaginative archaeological correction that the bronze shares with many other works from the late 19<sup>th</sup> century. In Warburg's terms, the piece regresses to the theme of heroic combat while at the same time functioning as a perfect illustration of balance between Dionysian abandon and Apollonian control, the famous dichotomy suggested by Nietzsche that had such a great influence on Warburg's ideas regarding the eternal struggle between opposite forces in the history of culture.

F. L. R.

Émile Antoine Bourdelle  
France, 1861-1929  
*Hercules the Archer*, 1909  
Bronze, 58 x 60 x 27.5 cm  
Inventory no. 6493  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

In this work by Émile Antoine Bourdelle, we witness the re-founding of a classical motif. His *Héraklès archer* embodies the hero of Thebes like all of humanities' heroes, simultaneously archaic, classical and modern. In the very year of Warburg's death (1929), Bourdelle gained fame for his monumental presentation of the Belle Époque, re-founding the rhetoric of new, modern heroes in bronze. Many copies of this sculpture by the French artist can be found in Argentina, and the originality of the work is related precisely to the muscular rhetoric of ancient heroes as studied by Warburg. It is specifically in *Hercules Killing the Stymphalian Birds* (1500) by Dürer, where Warburg's followers note a reparation of antiquity's exuberant musculature, which in Bourdelle's work seems to respond to a new universal feeling. Thus stripped of all classical attributes except the colossal Scythian bow and hair style, the 20<sup>th</sup> century converted the greatest Greek champion into a bronze toned archer with universal aspirations, presented at the instant of maximum tension and concentration, before letting go of the cord, releasing an arrow carrying the full charge of potency contained in the bow. This archer may well be a modern, newly coined *Pathosformel* (formula for *pathos*).

F. L. R.

Rogelio Yrurtia  
Argentina, 1879-1950  
*Boxer's Head*, 1929  
Wax, 41 x 25 x 31 cm  
Inventory no. 8487  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Here on Argentinean soil, this wax bust leaves our path in the company of heroes behind. It is, strictly speaking, a preparatory model for *Los boxeadores* (The Boxers), one of Rogelio Yrurtia's mature works, in which two modern gladiators measure their strength against one another. As Luis Heber aptly pointed out in 1941, combat between boxers does not constitute an act of violence from the artist's point of view. The group presents a fight between equals, where the still moment indicates the strategies of a sport based on decision and expectant stalking. There are no monsters to fight against here, and no cosmic combat in the guise of some divine allegory. In any case, at some point these champions bring Homeric heroes to mind, taking turns hurling their lances, and at another, a group of Olympic athletes who enter combat in search of a trophy. The same sculptor whose studies of armless, headless torsos are reminiscent of ancient marbles, during his plenitude offered up a completely secularized hero. He has horrible bruises, a broken nose, clenched jaw and a furious scowl. Analogous to the modern nymph that is presented as a woman golf champion

in panel 77 of the *Atlas*, Yrurtia's boxer suggests the two-fold destiny of ancient heroes in the face of contemporary times: triumph in the world of sport and the dedicated self-affirmation that results from human effort, bereft for quite some time now of any protective divinity.

F. L. R.

## Serpents and Magic

Aby Warburg was interested in the serpent and its representations, whether explicit or metaphorical, in two cultural realms: antiquity in the Mediterranean and antiquity in the pre-Hispanic Americas. In both cases, diverse and overlapping meanings were granted to snakes: a non-human inhabitant of Nature; a strong, skilled and astute animal; denizen of the earth, caves and subterranean depths; a symbol of the power of life and death; messenger of the dead and pilgrim in the heavens in the form of flashes and bolts of lightning. It was also a contradictory vehicle of frenzy and of medical healing among the Greeks, an emblem of political and magical authority and of colors and crepuscular celestial phenomena for the native peoples in America. The amphisbaena [mythological serpent with heads at both ends] in the metal disk from the northwest Andean region is an example of the latter; glass bracelets from Hellenist Syria and Piranesi's etchings of ancient reliefs are tied to the former.

Art did not dismiss the memory of the strange Biblical episode in which the serpent was not allied with evil, but a healing creature, prefiguring salvation, as we see in the late Renaissance and Baroque iconographies of Moses and the bronze serpent. Every time the snake appeared as a theme or object of art in modern times, all these meanings still reverberated, even in the most naturalistic depictions, as in the sculpture by Antoine-Louis Barye, and of course more powerfully yet in the works where abstraction evoked styles from America's past, as is the case for Leónidas Gambartes' piece.

The reptile's properties—its venom, speed, the silence of its movements and its ubiquity—have always been the basis for connecting the animal with the universe of magic, and they were for Warburg also. It stands to follow, then, that poison bears a relationship with the underworld practices of sorcery, but that the elevated knowledge of non-Copernican astronomy and erudite alchemy also positioned the serpent in a constellation of the zodiac like Ophiuchus (the serpent-bearer), or in the body of symbols for material and spiritual sublimation. The zig-zag shape of the serpent and astral knowledge led Warburg to study and be fascinated with the star-filled sky. In this sense, he followed paths that had been traveled before in the Middle East during the first millennium before Christ and through the Calchaquíes valleys around the year 1,000. These roads have been traveled with childlike amazement since the beginning of time.

José Emilio Burucúa and Nicolás Kwiatkowski

*Bronze Disk with Anthropomorphic Face Flanked by Two Two-Headed Serpent Figures*  
Santa María culture, Catamarca  
Late period, 1000-1480 A.D.  
Cast bronze, 39.2 cm (diameter); 0.8 cm (thickness)  
Inventory no. 8936  
Museo Nacional de Bellas Artes collection  
Artwork not on display

*Bronze disk with Two-Headed Serpent Figure Flanked by Two Anthropomorphic Faces*  
Santa María culture, Catamarca  
Late period, 1000-1480 A.D.  
Cast bronze, 30.5 cm (diameter); 0.7 cm (thickness)  
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto

This piece comes from the Andahualá area, in the Santa María district of Catamarca. It pertains to the Santa María culture, which flourished in the area from the 11<sup>th</sup> to 15<sup>th</sup> centuries. Until 1450, Argentina's Northwest region (NOA) was occupied by the Incas, but residents continued their local production.

This bronze disk (with remnants of red and yellow paint) has loops on the reverse through which a cord may have passed, allowing it to be fastened to a support of some kind in order to be carried.

Its exquisite execution demonstrates of the significant developments attained in metallurgy in pre-Hispanic NOA, in order to elaborate prestigious objects and emblems of political-religious power. During this region's Late Period, population growth was one of the causes that exacerbated territorial conflicts and led to a dynamic of wars and alliances. This process then gave rise to the consolidation of complex domains with well-defined territories.

These disks may have been used in the context of war, either as shields or as standards that would reflect sunlight. The iconography used would also allude to war-related themes: the anthropomorphic head with a large headdress or hairstyle of sorts may well refer to the sacrifice of an enemy chief by decapitation. In this sense, some authors have interpreted the lines that emerge from beneath the chin as rivulets of blood. The two-headed snakes found on either side of the head also appear in funerary ceramics from that era. The serpent is a dominant theme in the late objects present in ceremonial and funeral settings, and they would be identified with the power of ancestors who demand sacrifices in order to guarantee the renovation of the life cycle.

M. A. B.

*Sculpture in the Form of a Snake*  
Late period (?), 1000-1480 A.D.  
Stone, 13.1 x 10.9 cm  
Inventory no. 9121  
Museo Nacional de Bellas Artes collection  
Artwork not on display

This is an exceptional piece in the order of pre-Hispanic lithic works from Argentina's Northwest (NOA) region: while the iconography of the serpent has been present from very early

times, it becomes dominant from the 11<sup>th</sup> to 15<sup>th</sup> centuries. However, it is precisely during the late epoch that the grand tradition of stoneworking that had flourished in the formative and middle period (6<sup>th</sup> century B.C. – 11<sup>th</sup> century A.D.) disappears. It is difficult, then, to attribute a cultural-historical adscription to this sculpture, having emerged from the hand of a great carver who has opted for an iconography that is unprecedented in the region: the coiled snake. Note that a rhomboid reticulate has been engraved on the body, with the intention of representing the serpent's scaly skin, and that the carving of the body forms a position that is characteristic of the animal. These traits evidence close observation of the model by the sculptor.

The close and complex relationship between people in NOA and snakes dates back to very ancient times and is marked by fear and respect. It is manifested in data that reaches us by way of Calchaquí folklore: Samuel Lafone Quevedo tells of the existence of a belief that holds that he who captures a rattlesnake might be struck dead by a bolt of lightning. On the other hand, these animals were considered to pertain to the earth's interior, the space of the ancestors, who were identified as those responsible for propitiating the renovation of the life cycle, a connotation related to the animal's capacity to completely change its skin.  
M. A. B.

*Glass Bracele*  
Hellenistic Syria, 3<sup>rd</sup>-2<sup>nd</sup> century B.C.  
Glass, 0.7 cm (tall); 5.1 cm (diameter)  
Museo Nacional de Arte Decorativo

*Glass Bracelet*  
Hellenistic Syria, 3<sup>rd</sup>-2<sup>nd</sup> century B.C.  
Glass, 0.7 cm (tall); 5.5 cm (diameter)  
Museo Nacional de Arte Decorativo

The serpent is a polyvalent creature in ancient paganism. These bracelets allude to it as a protective, apotropaic charm being for whoever is wearing them. The presence of the snake is very discreet: the only indications are than the thickening of one end and the dots that denote the eyes.

J. E. B. / N. K.

Giovanni Battista Piranesi  
Mogliano Veneto, 1720 – Rome, 1778  
*View of Part of the Ship of Travertine Constructed and Inserted...*,  
1748-1756  
Etching, 63 x 90 cm  
Inventory no. 3968  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

The print's *didascalía* (teaching, in Greek), explains that it is a relief found in the Temple of Asclepius on Tiber Island. The God of Medicine's head is destroyed, but his staff with the coiled snake has been preserved, allowing the sacred, curative nature of the animal or its representation to be understood. Its venom is the starting point for medication.

J. E. B. / N. K.

Hans Speckaert  
Belgium, ca. 1540 – Italy, 1577  
*Moses Mounting the Bronze Serpent*, ca. 1570  
Oil on canvas, 159 x 239 cm  
Inventory no. 2895  
Museo Nacional de Bellas Artes collection  
Artwork not on display

Sylvie Béguin and Ángel Navarro have studied this painting within the framework of Nordic Mannerism, influenced by the Roman school in the mid-Cinquecento. The nudes in the foreground evoke the frequently employed model of the Laocoön group, adapted in this case to represent the episode narrated in Numbers 21:5-9, with a particular focus on signs of desperation and pain in its figures.  
J. E. B. / N. K.

Anonymous from 17<sup>th</sup> century  
*Moses and the Serpent*, 17<sup>th</sup> century  
Ink wash over graphite strokes on paper, 41.4 x 54.2 cm  
Inventory no. 1254  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Once again, the Israelites attacked by snakes in the Sinai are cured by gazing upon the bronze serpent that Moses ordered made and then mounted on a pole. The story foreshadows the crucifixion; the serpent is a creature with the power to save, whose role presages the grace of Christ. The baroque version of the event narrated in Numbers is depicted in this drawing, and it seems to have less exasperation and *pathos* than Hans Speckart's painting.  
J. E. B. / N. K.

Antoine-Louis Barye  
France, 1795-1875  
*Marabou Stork with a Snake*, ca. 1850  
Bronze, 16.5 x 5 x 5.5 cm  
Inventory no. 3569  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

The 19<sup>th</sup> century French artist Antoine-Louis Barye's specialty was the depiction of fighting animals in bronze. Adriana van Deurs has highlighted the literary element that tends to be inter-related to the naturalism typical in sculptures of this type. It is likely that remote meanings reverberate in the perturbing contest between a pleasant-looking stork and the serpent coiled around its feet: the bird symbolizes Christ, and the serpent, the devil.  
J. E. B. / N. K.

Leónidas Gambartes  
Argentina, 1909-1963  
Untitled, ca. 1960  
Monotype, 37 x 47 cm  
Inventory no. 8772/10/06  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

The graphic marks in her features and the texture of her hair identify the woman as a daughter of the Americas. Her body is still, but her facial expression reveals a vivacious gaze and a hint of a smile, echoed in the rigid pose of the dog, its size and grotesque proportions, and in the serpent's paradoxically sad eyes. While the tools of the mill or human labor are at rest, the viper's arabesque is the only dynamic element in the composition. Nevertheless, its presence does not seem to entail any danger whatsoever. The woman's spirit dominates the mysterious forces of nature.

J. E. B. / N. K.

Abraham Eleazar / Julio Gervasio de Schwarzburg  
*Illustrated Book of Alchemy*, 17<sup>th</sup> century  
P. M. & I. P. E, Erfurt, Augustinus Crusius, 1735  
Biblioteca Arata de la Facultad de Agronomía (UBA)  
Artwork not on display

Abraham Eleazar might actually be the pseudonym of the man who published this book, also an author: Julio Gervasio de Schwarzburg. Addressing the reader in the prologue, Gervasio says that he extracted the contents from the Jewish manuscript that Nicolás Flamel, one of the greatest alchemists of the Medieval era, purchased for two florins in 1357. Tradition holds that Flamel managed to find the philosopher's stone by following the teachings of the Seven Wise Jews, articulated in that text. The final pages of the book published in Erfurt reproduce the "hieroglyphic figures" that govern transmutations. On page 304, the alchemists' principal constant—the serpent—appears, sublimated by way of physical and emotional distilling and symbolized in Asclepius' staff.  
J. E. B. / N. K.

Raffaello Armenise  
Bari, 1852 – Milan, 1925  
*An Alchemist*, 1893  
Oil on canvas, 82 x 114 cm  
Inventory no. 6253  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

This work deploys the best devices of 19<sup>th</sup> century pictorial naturalism: the effects of light and reflections on the jars, vials and lenses of the instruments on the table, on the handle of the mortar or in the crucible flame; the texture of the rocks, metals and fabrics in which the figure is clothed; the realistic nature of the pose of the arms and legs and the inclination of the head; the microscopic detail in the alchemist's face and hands, which allow him to be identified as an old man, possessed by a certain degree of delirium. The sleeping dog is also present, a symbol for apathy and melancholy, portrayed by Dürer in his famous etching from 1514. All these elements converge in a satirical, ironic vision of alchemists' efforts to dominate the absurd art of the transmutation of metals. The painting's field of action might provide a certain margin to old works pertaining to a magical world, but instead it contributes to reinforcing 19<sup>th</sup> century scientific perspective through the realism of visual description.  
J. E. B. / N. K.

Orlando Pierri  
Argentina, 1913-1991  
*The Witch*, ca. 1942  
Etching, 36.6 x 26 cm  
Inventory no. 6588  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

The figure of the sorceress is the result of three converging styles: the fantastic combinations of Bosch and Brueghel; the dreamlike atmosphere of Surrealism and the corporal deformations of the Brazilian movement of aesthetic anthropophagy. The representation of the witch's world also contains a complex process of returning to a life of traditions, of compromises between different cultural horizons: a particular, disturbing Christianity from Flemish painting, the aesthetic revolution of avant-garde movements and South American Criollismo.

J. E. B. / N. K.

## A Poem / Snake

Elizabeth Fowden has brought *Snake*, a poem by D.H. Lawrence, to our attention. The piece was written in Taormina in 1923, the same year in which Warburg wrote the memoir of his trip to New Mexico. Although to date there is not the slightest indication of any communication between the art historian and the poet, the coincidence in spirit is so surprising that we cannot but make a translation of *Snake* available to the public, along with testimony of our thanks to Dr. Fowden.

A snake came to my water-trough / On a hot, hot day, and I in pyjamas for the heat, / To drink there. // In the deep, strange-scented shade of the great dark carob tree / I came down the steps with my pitcher / And must wait, must stand and wait, for there he was at the / trough before me. // He reached down from a fissure in the earth-wall in the gloom / And trailed his yellow-brown slackness soft-bellied down, over the edge of the stone trough / And rested his throat upon the stone bottom, / And where the water had dripped from the tap, in a small clearness, / He sipped with his straight mouth, / Softly drank through his straight gums, into his slack long body, / Silently. // Someone was before me at my water-trough, / And I, like a second-comer, waiting. // He lifted his head from his drinking, as cattle do, / And looked at me vaguely, as drinking cattle do, / And flickered his two-forked tongue from his lips, and mused a moment, / And stooped and drank a little more, / Being earth-brown, earth-golden from the burning bowels of the earth / On the day of Sicilian July, with Etna smoking. // The voice of my education said to me / He must be killed, / For in Sicily the black, black snakes are innocent, the gold are / venomous. // And voices in me said, If you were a man / You would take a stick and break him now, and finish him off. // But must I confess how I liked him, / How glad I was he had come like a guest in quiet, to drink at my water-trough / And depart peaceful, pacified, and thankless, / Into the burning bowels of this earth? // Was it cowardice, that I dared not kill him? / Was it perversity, that I longed to talk to him? / Was it humility, to feel so honoured? / I felt so honoured. // And yet those voices: / *If you were not afraid, you would kill him!* // And truly I was afraid, I was most afraid, / But

even so, honoured still more / That he should seek my hospitality / From out the dark door of the secret earth. // He drank enough / And lifted his head, dreamily, as one who has drunken, / And flickered his tongue like a forked night on the air, so black, / Seeming to lick his lips, / And looked around like a god, unseeing, into the air, / And slowly turned his head, / And slowly, very slowly, as if thrice adream, / Proceeded to draw his slow length curving round / And climb again the broken bank of my wall-face. // And as he put his head into that dreadful hole, / And as he slowly drew up, snake-easing his shoulders, and entered further, / A sort of horror, a sort of protest against his withdrawing into that horrid black hole, / Deliberately going into the blackness, and slowly drawing himself after, / Overcame me now his back was turned. // I looked round, I put down my pitcher, / I picked up a clumsy log / And threw it at the water-trough with a clatter. // I think it did not hit him, / But suddenly that part of him that was left behind convulsed in undignified haste, / Writhed like lightning, and was gone / Into the black hole, the earth-lipped fissure in the wall-front, / At which, in the intense still noon, I stared with fascination. // And immediately I regretted it. / I thought how paltry, how vulgar, what a mean act! / I despised myself and the voices of my accursed human education. // And I thought of the albatross, / And I wished he would come back, my snake. // For he seemed to me again like a king, / Like a king in exile, uncrowned in the underworld, / Now due to be crowned again. // And so, I missed my chance with one of the lords / Of life. / And I have something to expiate; / A pettiness.

The reference to the albatross is an inter-text, an allusion to the majestic bird that reaches the Ancient Mariner's ship in the Rime written by Coleridge in 1798: "Thorough the fog it came; / As if it had been a Christian soul, / We hailed it in God's name". Like the serpent gratuitously attacked by Lawrence, the albatross is treated with cruelty by the Mariner, who kills it and attempts to justify himself. Guilt drags him into an endless voyage in which his atonement consists of telling his story, his sin (somewhat greater than the "pettiness" in *Snake*) and his punishment to the rest of humanity.

This text was published in: David Herbert Lawrence (1923), *Birds, Beasts and Flowers*, London, Martin Secker, pp. 113-116.

### *Funerary Urn*

Santa María culture  
Late period, 1000-1480 A.D.  
Polychrome coil constructed ceramic, 55 x 53.6 cm  
Inventory no. 9046  
Museo Nacional de Bellas Artes collection  
Artwork not on display

### *Funerary Urn*

Santa María culture  
Late period, 1000-1480 A.D.  
Polychrome coil constructed ceramic,  
65.5 cm (tall); 39 cm (maximum diameter); 0.8 cm (thickness)  
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto



During the Late Period in the Valliserrana area, these urns were used to bury infants. The form of these pieces remains stable (globular body, wide neck, everted mouth and ribbon handles), while there are variations in their iconography. One of the most typical is that which presents an anthropomorphic face with long, arched eyebrows that converge in the nose, slit eyes and a small mouth (sometimes the eyebrows and eyes are formed by snakes) on the neck of the urn. In this example, the eyebrows have been painted, but the rest of the face has been replaced with a rhomboid reticulate in the shape of a large V. This type of reticulate appears in different material forms throughout NOA history to represent snake skin. On the body of the urn, there are zigzag motifs, identified with reptilian movement but that can also be linked to lightning bolts. In his article titled “El simbolismo de la serpiente” (Snake Symbolism, 1896), Juan Ambrosetti mentions: “In the Calchaquí region, the belief still exists that lightning strikes wherever there is a poisonous snake”. This stepped sign is also present throughout pre-Hispanic history in the plastic arts produced in the Andean region, alluding to the mountains, the space that water (vital liquid par excellence) comes from, in the form of thawing snow and ice in addition to rains. If the character that the urn embodies is a sacred being who holds the bodies of dead children close to its breast, the serpentine motifs may refer to the identification between the sacred and forces of nature, which would find in the serpent their most complete metaphor.

M. A. B.

#### *Byblos Frieze*

Relief, 62 x 93 x 8.5 cm

Museo de Calcos y Escultura Comparada

“Ernesto de la Cárcova”

This piece is a reproduction of the *Byblos Frieze* marble relief, Byblos, ancient Gbeil (Lebanon), from the Achaemenid period (around 450 B.C.). It is currently part of the Louvre Museum collection in Paris.

This piece is part of the discovery that Ernest Renan made during his excavations in Byblos in 1860-1861. Renan considered it part of the base of the city’s most important temple, consecrated for the goddess *Dea Syria* (Astarte). Nevertheless, the principal motif is the stairway to the heavens, derived from the profile of Mesopotamian ziggurats, which could already be found in monuments in Byblos from the 2<sup>nd</sup> millennium B.C. on, but whose presence was reinforced during Assyrian domination beginning in the 8<sup>th</sup> century B.C. The flowers and sprigs of grain allude to the fruits of the earth and show the powerful link that religions of the near East established between celestial phenomena—contemplated from atop stepped towers—and the cycle of the seasons and the fertility of the earth.

J. E. B. / N. K.

#### Sebastián Szyd

Argentina, 1974

*The Sky*, from the *From the Earth* series, 1999-2002

Silver gelatin print, period copy, 38 x 56 cm

Inventory no. 11768

Museo Nacional de Bellas Artes collection

Either something in the sky or the sky itself attracted the attention of these children from the Pampa. Without proposing to do so, they unwittingly reproduce the gesture of amazement and the sensation of marvel that have characterized the human gaze since the very origin of the species. In Warburg’s terms, it is a manifestation of the “talent for the immediacy of a concrete poetic imagination”. Yet to be explored is the part of that path that is guided by the “power of mathematically abstract visualization”.

J. E. B. / N. K.

## The Star-filled Sky

Warburg realized early on that there was something important at play in our relationship with the star-filled sky. Motivated by concrete enigmas and on the basis of readings of works from antiquity involving the sky, he produced notable studies of Renaissance works of art with astronomical themes. Outstanding among these are his essays “Über Planetengötterbilder im niederdeutschen Kalender von 1519” (On Images of Planetary Deities in the Low German Almanac of 1519, 1908), “Eine astronomische Himmelsdarstellung in der alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz” (An Astronomical Representation of the Firmament in the Old San Lorenzo Sacristy in Florence, 1911), “Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara” (Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara, 1912), “Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten” (Ancient and Pagan Divination in Writing and Pictures in the Tiime of Luther, 1920) and “Orientalisierende Astrologie” (Astrology under Oriental Influence, 1926).

A certain ambivalence in Renaissance culture unsettled Warburg: while artists and inventors were advancing in the mathematical comprehension of the cosmos with a view to gaining dominion over it, in everyday life the positions of the stars and the hour of planets’ ascent or descent were still being consulted before signing a contract or initiating an armed dispute. Aby felt an enormous respect for astronomy: he held it to be a fundamental pillar in the creation of order, even when it could never be found all that separate from its manipulating twin sister, astrology, which he considered pseudo-science. He attacks *astrological superstition* with great contempt—while studying it with fascination—classifying it as *onomastic fetishism projected into the future*, with particular scorn for *geomancy* or the art of interpreting marks on stones after being cast on the ground, which he understood to be the *ultimate degeneration of astral divination*.

Astrology and astronomy were essential themes in the early stages of the Warburg Library. With encouragement from Warburg, Fritz Saxl investigated this relationship in Roman medieval manuscripts, in addition to the overlap between microcosm and macrocosm throughout the classical tradition. For all these developments, Warburg and Saxl were in contact with the great historian of ancient astronomy, Franz Boll, the author of *Studies on Claudius Ptolemy* (1894) and *Sphaera* (1903), a monumental compilation of Greek and near Eastern treatises on the celestial sphere from antiquity.

Analyzing the transformation that Greek constellations had gone through in the celestial spheres of Babylon, Egypt or India, along with evidence of how these celestial representations were employed during the Renaissance, allowed Warburg to comprehend the *density of pathos* in the weave of constellations in the firmament of 15<sup>th</sup> century Europe, where these celestial sagas had absorbed all of culture's primary traumas and pleasures. Although these primary experiences were impossible to recover, the historian realized that their effects continued to hold true. Therefore, studying the relationship that each era weaves with its firmament presented itself as a privileged way to access an understanding of cultural history.

The documented resurgence of belief in astral determinations that took place in the 15<sup>th</sup> century provided Warburg with the key to revealing the meaning of the frescoes in the Hall of Months at the Palazzo Schifanoia in Ferrara, which until then had been impenetrable to art historians. On those deteriorating walls—in an entanglement of magic, myth and reason—survived the inspiration of the person who commissioned the work (Borso d'Este, Duke of Ferrara), the interests of the ideologue behind its iconographic scheme (Pellegrino Prisciani) and the pulse of those who transmitted and translated representations from antiquity into that moment (Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti and Baldassare d'Este). On the other hand, the people who contemplated these scenes at that time fulfilled the role of legitimizing the walls' message of relief: we are largely dependent upon cosmic forces! During the X Congresso internazionale di storia dell'arte, held in Rome in 1912, Warburg surprised his colleagues—still more concerned with techniques and styles—by explaining the enigmas of these frescoes on the basis of apparently marginal details, managing to reveal the logical structure underlying this artistic occurrence, as if by way of x-rays. Repeating the heuristic experience time and again developed into a *method* in Warburg's mature years, the very same that his disciples and, above all, his library (a silent promoter of Warburg-type research) would take it upon themselves to consolidate.

### Roberto Casazza

#### *Dendera Zodiac*

Plaster with structure, 253 x 255 x 6 cm  
 Museo de Calcos y Escultura Comparada  
 "Ernesto de la Cárcova"

This piece is a reproduction of the *Dendera Zodiac* relief. It used to be located in the Hathor temple at Dendera, Egypt, 50 B.C. It is currently part of the Louvre Museum collection in Paris.

Warburg granted the Dendera Zodiac a central position on panel 3 of his *Mnemosyne Atlas*, in which he lays out a study of how Greek deities were transformed during the Hellenistic period, infused with near-Eastern traits and myths with which they then permeated the Middle Ages in camouflage. In order to comprehend this process, studying the *Sphaera Barbárica* (Barbaric Globe), composed by an obscure author from the 1<sup>st</sup> century B.C. called Teucer and edited for the first time in

Warburg's era by Franz Boll, proved to be essential. The Greek work describes the celestial sphere, its constellations and its myths. Upon reading this work, Warburg realized that some of these constellations were brought together in the frescos in the Hall of Months at the Palazzo Schifanoia in Ferrara, and so he came to comprehend the role played by the decans on those walls. Warburg's study of the Perseus constellation (first decan of Aries in the month of March, presided by Pallas Athena) in this Hall restores the iconographic steps that lead from the Dendera Zodiac to culminate in Francesco del Cossa's fresco.

The original of this Egyptian zodiac, made around the year 50 A.D., was exhibited on the ceiling of the portico of a chapel dedicated to Osiris in the Hathor temple in Dendera, a city on the Nile in Upper Egypt. It is currently in the Louvre Museum in Paris, where it is also presented in the manner of a ceiling. Some of today's twelve signs of the zodiac can be observed on it, along with the system of decanates (subsections of 10° of longitudinal extension into which each sign of the zodiac is divided).

R. C.

### Notes by Warburg and his followers on Panel 3 of the *Mnemosyne Atlas*

#### *Beneath new heavens*

*The process of orientalization of the Greek gods during the Hellenistic period. The iconography of Oriental gods overlaps that of the Olympians (hybrid figures, monstra); new figures of the zodiacal signs and the decans join the mythological images that crowd the celestial spheres. Graphical representation of the cosmos changes: from spherical globe to 'game-board', its two-dimensional projection. The saga of the wanderings of Perseus as mythical-astral character begins.*

1. Tutela Panthea (Gallo-Roman goddess), with a double cornucopia with busts of Diana and Apollo in her left hand; on the front side of her wings are the Dioscuri; above, aligned along a crescent moon are seven gods of the days of the week (Saturn, Sun, Moon, Mars, Mercury, Jupiter and Venus); a fine silver statuette from the 2nd century A.D., discovered in Mâcon, France (London, British Museum)
2. Astrological board with Zodiac and decans, representation of the so-called Tabula Bianchini, marble fragment, late Egyptian, 2nd century A.D. (Paris, Louvre Museum)
3. Diana of Ephesus, bronze and alabaster statue, 120-140 A.D. (Naples, National Archaeological Museum)
4. Detail of Diana of Ephesus statue, bronze and alabaster, 120-140 A.D. (Naples, National Archaeological Museum)
5. Zeus of Heliopolis, reproduction of a votive bas-relief, end of 2<sup>nd</sup> century A.D., found in Nîmes in 1752 (Avignon, Calvet Museum).

6. Circular Dendera Zodiac-constellation of the stars at 10° (decans). The twelve signs of the Zodiac with the planets (according to the ascendant doctrine). Egyptian constellations of fixed stars, illustration of the representation of the ceiling of the Hathor temple in Dendera, bas-relief in sandstone from the Ptolemaic Roman period (Paris, Louvre Museum)

7. God from the ancient East during the Roman era (Jupiter Dolichenus) in dress: the seven planets, Jupiter Heliopolitanus, bronze statuette, 2<sup>nd</sup>-3<sup>rd</sup> century A.D. (Paris, Louvre Museum)

8. Rectangular Zodiac of Dendera. In the upper band, the twelve astrological signs are represented with the fixed stars of the Egyptians (“*paranatellonta*”) and the planets. In the lower portion, the gods of the decans, bas-relief of the portico of the temple of Dendera, South side, 14-37 A.D., Egypt

9. Rectangular Zodiac of Dendera. In the upper band, the twelve astrological signs are represented with the fixed stars of the Egyptians (“*paranatellonta*”) and the planets. In the lower portion, the gods of the decans, bas-relief of the portico of the temple of Dendera, North side, 14-37 A.D., Egypt

Jan Saenredam (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607)  
after Hendrik Goltzius (Bracht, 1558 – Haarlem, 1617)  
*The Seven Planetary Gods and Men’s Occupations*  
[Saturn], 1596  
Etching, 25.5 x 17.9 cm  
Inventory no. 912  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Jan Saenredam (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607)  
after Hendrik Goltzius (Bracht, 1558 – Haarlem, 1617)  
*The Seven Planetary Gods and Men’s Occupations*  
[Jupiter], 1596  
Etching, 25.7 x 17.9 cm  
Inventory no. 913  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Jan Saenredam (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607)  
after Hendrik Goltzius (Bracht, 1558 – Haarlem, 1617)  
*The Seven Planetary Gods and Men’s Occupations*  
[Mars], 1596  
Etching, 25.7 x 17.9 cm  
Inventory no. 916  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Jan Saenredam (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607)  
after Hendrik Goltzius (Bracht, 1558 – Haarlem, 1617)  
*The Seven Planetary Gods and Men’s Occupations*  
[Sun], 1596  
Etching, 25.6 x 17.9 cm  
Inventory no. 889  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Jan Saenredam (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607)  
after Hendrik Goltzius (Bracht, 1558 – Haarlem, 1617)  
*The Seven Planetary Gods and Men’s Occupations*  
[Venus], 1596  
Etching, 25.6 x 17.9 cm  
Inventory no. 911  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Jan Saenredam (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607)  
after Hendrik Goltzius (Bracht, 1558 – Haarlem, 1617)  
*The Seven Planetary Gods and Men’s Occupations*  
[Mercury], 1596  
Etching, 25.7 x 17.9 cm  
Inventory no. 914  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Jan Saenredam (Zaandam, 1565 – Assendelft, 1607)  
after Hendrik Goltzius (Bracht, 1558 – Haarlem, 1617)  
*The Seven Planetary Gods and Men’s Occupations*  
[Moon], 1596  
Etching, 25.7 x 17.9 cm  
Inventory no. 915  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

In his study of the frescos from the Palazzo Schifanoia, Warburg reveals the complex relationship between classical cosmological tradition, astral superstitions and public life as it existed at court in Ferrara at the close of the Quattrocento. His conclusions are fully valid for the prints by Jan Saenredam gathered together in the series *The Seven Planetary Gods and Men’s Occupations*, dedicated to “Saturn”, “Jupiter”, “Mars”, “Apollo” (Sun), “Venus”, “Mercury” and “Diana” (Moon).

According to the Renaissance worldview, mankind was the privileged dweller of the center of a spherical universe, in which the circulation of errant stars marked the rhythm of every living thing. The planets, in dialog with the constellations, also set the guidelines for biographical orientation: the sign under which someone was born and their ascendant tended to play a relevant role in the occupation to which young people, encouraged by parents or tutors, would dedicate themselves as adults. Even in the late 16<sup>th</sup> century, at the dawn of modernity, artists like Goltzius and Saenredam continued to be fascinated by the relationship between the heavens and civil life, and they sought to intertwine the larger topics of classical cosmology: the year, the elements, the humors, the climates, the signs and the planets. The intellectual community that had Warburg at its core was especially sensitive to these intersecting links from the very beginning, which explains the choice of a mandala that appeared in an incunabulum (1472) of *De natura rerum* (On the Nature of Things) by Isidore of Seville as the emblem for the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. It was Fritz Saxl who saw a superb synthesis of the profound unity that existed between macrocosmos and microcosmos in this emblem, including it for the first time in the Warburg Institute’s *Annual Report 1934/1935*.

*Plate 1:* Warburg sensed an inexhaustible richness in the story of Saturn devouring his sons. He was particularly interested in the transformation that occurred during the High Renaissance, where he went from being a loathsome god to the patron of intellectual life, as was expressed in the engraving by Dürer, *Melancholia I*. Here, too, this ambiguity is expressed: the god appears as the patron of agriculture, with scythe in hand—a metaphor for Time, in allusion to Chronos, the Greek name for Saturn—while he devours a baby, surrounded by thriving fields overflowing with grain. At the foot of the print, verses by a poet of the day, Cornelis Schonaeus, evoke the Golden Age under the reign of Saturn, in which work was not necessary to gain access to the fruits of the earth.

*Plate 2:* Jupiter, the source of wisdom, presides over the arts and sciences. Painters, mathematicians, musicians and philosophers develop different activities under his tutelage. Pisces and Sagittarius, signs in which his influence increases, decorate the upper corners of the print.

*Plate 3:* The plate dedicated to Mars presents the god of war as a numen of military matters. The print recovers—in addition to elements of the Greek religion—the corporal dynamics of ancient, especially Hellenistic statuary, which tends to intensify muscular contortions, as can be noted in the soldier in charge of the side drum, who energetically squats to begin his task. Aries—sign of the zodiac whose name is close to Ares, the Greek name for Mars—and Scorpio both favor the military action from the heavens.

*Plate 4:* Apollo, symbol of the Sun and of government, appears in this print as an image of political power (represented by a king on his throne). The monkey in chains is a metaphor for his subjects and, on the other hand, alludes to life at court, rich in curiosities. From the left corner, the sign of the zodiac Leo completes the political allegory.

*Plate 5:* Venus holds the torch of love. She appears accompanied by her son, Cupid. A Latin motto at the foot of the print makes her message unmistakable: “While my son Cupid, helps me shooting his arrows, / I, the mother of love, kindle raptures of love between young people”. The central scene presents a couple at two moments of amorous life: one presided by celestial Venus, which tends toward contemplation; and the other governed by the vulgar Venus, occupied in sexual activity. The cosmic allusion is also significant: the arc of constellations that runs from Taurus to Libra (Spring-Summer in the northern hemisphere) indicates the timeframe during which the goddess of love influences us most fully.

*Plate 6:* Mercury, the promoter of the arts and commerce, presides over the scene, seen in recession. He holds the caduceus in his hand, a staff with two ascending serpents entwined around it, crowned by a pair of wings, indicating the relevance of agile transport. The god’s right hand points to the horizon, his destiny. He is accompanied by men of science, businessmen, painters and sculptors, etc. all absorbed in their affairs.

*Plate 7:* Diana is the Roman name for Artemis, Apollo’s twin sister. In certain parts of the tradition, especially in late and

Roman eras, these twin gods were assimilated with the Moon and the Sun, respectively. In general, Diana is portrayed as a fierce, solitary maiden, systematically hostile with respect to matters of love, and famous as a huntress, her only profound interest. In the upper corners of the print, the Moon and the sign of Cancer appear, under which her influence is greatest. Nocturnal fishermen complete the scene.

R. C.

José de Ribera  
Xàtiva, Valencia, 1591 – Naples, 1652  
*An Astronomer*, ca. 1632  
Oil on canvas, 126 x 101.5 cm  
Inventory no. 8649  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

*An Astronomer* is a work that demands such a large degree of interpretation that a Warburg-like approach—which makes the most of its accidents—is advisable in order to hypothetically come closer to its content. On the one hand, its authorship is attributed with almost equally weighty arguments to José de Ribera (1590-1652) and to Luca Giordano (1634-1705); on the other hand, its allusion to an astronomer is deduced from neither the garments nor the strange *contrapposto* of the man portrayed, but from the faint inscriptions in the notebook that he almost exaggeratedly exhibits. The parchment offers a glimpse of the typical graphic that shows the method used by Aristarchus of Samos to measure the distances between the Earth and the Sun and Moon, along with a drawing of the sun spots discovered by Galileo Galilei in 1612. Accordingly, it is difficult to decide on all these questions on the basis of the work’s iconographic structure; the details, with the help of history, will be what lead to its interpretation. On the one hand, the astronomer’s poor garments would indicate the typically baroque will to portray intellectuals from antiquity as proletarians, exalting their separation from the world; on the other hand, the allusion to Galileo’s ideas permit the presumption that the portrait is in favor of heliocentrism, proposed by Aristarchus and renovated by Copernicus and the Copernicans in a Europe—at the meridian of the Counter-reformation—that was closed to these dangerous novelties, except in the case of the most cultivated classes. In such a situation, the enigma suggests its own solution and allows our astronomer to say much more than it would seem, simultaneously facilitating the attribution: the work would have been commissioned to José de Ribera in 1632 by Fernando Afán de Ribera y Téllez Girón, the 3<sup>rd</sup> Duke of Alcalá, viceroy of Naples, who had become an enemy of the Holy Office. It would represent Aristarchus, the unkempt natural philosopher and father of heliocentrism. It would therefore illustrate his investigations and the path toward the recent discoveries that would prove revolutionary for the accepted cosmology of that era.

R. C.

Víctor Rebuffo  
Italy, 1903 – Argentina, 1983  
*Moon in Solitude*, 1944  
Woodcut, 48.5 x 32.5 cm  
Inventory no. 7386/12/05  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Two principal lines dominate Victor Rebuffo's vast body of work: snapshots of abuse and/or struggle and dreamlike atmospheres. An heir, perhaps unwittingly, to neo-Platonic principles, Rebuffo understood that everything that is *something* owes its identity to the dispute between light and shadow. The balance between white and black masses—a condition that enables subtle grays and stippling to express feelings—is a constant in his prints, although his most intense love would seem to gravitate to the most deeply carved areas of the block, where the ink never reaches and so become—for this very reason—pure sources of light.

This enigmatic moon in solitude transfers several of Warburg's topics to Argentina's Pampas. Firstly, in this case ruins—indicators of lost splendor (that of antiquity) in Renaissance art—are resignified to reinforce the isolation of a defeated man who is looking for solace or relief in the stability of the heavens. The amphoras, one of which is inclined, also evoke loss and the past, although with a lack of precision that shifts the scene to the realm of daydreaming, also reinforced by the extremely long branch of a weeping willow that crosses the broken wall and acts as an umbilical cord connected to the lunar placenta. The ambiguity of the title, *Moon in Solitude*, which might refer to the moon's solitude or to that of the man, condenses the enigma that loads the work with tension: the never severed tie between anguish and the sky.

R. C.

Antonio Silvestre Sibellino  
Argentina, 1891-1960  
*Stars Plus Night N° 2*  
Oil on cardboard, 53.7 x 32.7 cm  
Inventory no. 9748  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Antonio Silvestre Sibellino  
Argentina, 1891-1960  
*Sun Verse: Pastel and charcoal strokes*  
Pastel and charcoal on paper, 28.9 cm (diameter)  
Inventory no. 9752  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

A young Antonio Sibellino, a painter and sculptor, has a groundbreaking experience in 1924: an ecstatic vision of sorts in which he grasped—in the face of the imposing mass of the mountains, close to San Rafael, Mendoza—the *possibility* of transposing all scenes or landscapes into their geometric essence. From then on, his path was that of *abstraction*, always based on sketches that reveal an obsession with Renaissance painter and mathematician Paolo Uccello's geometric perspectives. This search reached a notable point of maturity and rich expressiveness in Sibellino's sculpture. In the process, he shared interests and works with the fundamental artists of the Rio de la Plata's *abstract movement*, such as Joaquín Torres García, Juan Del Prete, Pablo Curatella Manes, Sesostris Vitullo, Lino E. Spilimbergo and Emilio Pettoruti.

These two undated drawings, loose in a folder along with others that are similarly simple and enigmatic, celebrate the potency of the sphere and the oval, considered to be figures of rest, self-

sufficiency and entirety throughout the classical tradition. From the pre-Socratic philosophers to the modern era, both figures have been fundamental: Parmenides associated the roundness of the sphere with completeness of Being; Aristoteles conceived of the finiteness of the Whole as spherical; Kepler characterized the orbits of the planets as elliptical. For Warburg, the sphere constitutes the coronation of European mankind's cosmogonic efforts—the work of geometric science—since the early stages of culture are conjured and remain therein; the stages when myth and magic each struggled to predominate. This becomes clear if we recall that *Per monstra ad sphaeram* [through monsters to the sphere] was the motto of the *ex libris* with which Warburg added astronomy historian Franz Boll's (1805-1875) personal collection of books to his library. Warburg chose the motto based on Boll's ideas, in the belief that it condenses the path of Western rationality as it had to comprehend everything surrounding it by way of monstrous myths, until managing to simplify their order and postulate a beautiful cosmos, delimited by the celestial sphere. The sphere, as order and limit, as the sum of the Whole, is revived in *Astros Plus Night N° 2*, Sibellino's intuition following Parmenides' work. The eclipses of *Sun Verse: Pastel and charcoal strokes* bring to mind the fact that Warburg designed the floor plan of the Reading Room of his library in this form, precisely as an homage to Kepler's notable discovery.

R. C.

Jackson Pollock  
United States, 1912-1956  
*Shooting star*, 1947  
Oil and industrial varnish, 99 x 61 cm  
Inventory no. 7983  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Toward the end of a festive *vernissage*, we could, somewhat lightly and in the midst of knowing nods, say that *Shooting Star* is an anti-Warburg work. Its disavowal of form, tradition and dialog with the past makes it an icon of the rupture expressed during the post-War period, above all in the iconoclastic art being produced in New York. Beginning in 1947, when this work was made, Jackson Pollock especially exacerbates his *automatism* with its powerful link to the logic of the unconscious, where associations are seen to be surprisingly fertile, as is the case here between the canvas and the title. A shooting star that is named but not seen and a cosmic magma that evokes it at the same time constitute the way that art expresses its obsession with the sky in irreverent times. The technique Pollock utilized during this period is well-known: he drips painting onto the canvas from cans using sticks, generating and regenerating contrasts until the idea is expressed. The only concession to the Apollonian is the rectangular shape of the canvas. It is an amorphous idea, mirrored to a greater extent in sentiment than in concept; it discovers a truth that is prohibited in classical tradition. Two decades after Warburg's death, Pollock confirms what Aby had previously glimpsed: that the Great War would decimate artistic ideals to the point where the figure would begin its long voyage through disfiguration before returning to be born again as figure. The negative moment of this process can be found in Pollock's hands.

R. C.

Raquel Forner  
Argentina, 1902-1988  
*The Quest for the Moon*, 1961  
Oil on canvas, 200 x 500 cm  
Inventory no. 325  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

As is almost always the case, art arrives ahead of time. At the dawn of the '60s, Raquel Forner joins those maintaining the illusion—perhaps with naïve hopes—of attaining a more fully realized civilization by way of humans populating space. The idea prospers at that time among artists and intellectuals, supported by the post-War period's flourishing humanism, as if in the midst of dark times, art had a mandate to give different meaning to what was evident. The space race—albeit stripped of its military composition in society's image of it—appeared like a focal point of brotherhood, the same that was verified in the hearts of television viewers of all ages on July 21, 1969, when Armstrong and Aldrin walked on the moon's surface. As is the case in *A Trip to the Moon* (Georges Méliès, 1902) or *Woman in the Moon* (Fritz Lang, 1929), in this work by Forner a representation of lunar humanity cuts the distance and the reigning *Denkraum* (space for thought) and opens up the imagination of what is possible. For the generations that followed, the notion of what was distant had shifted to Mars, or Andromeda or the quasars, it matters little. Just the same, even if the sub-lunar world of the Aristotelian cosmos managed to be subjugated by art, the supra-lunar continued to resist the onslaughts of science, to introduce new enigmas in the face of each conquest achieved by observation and thought.

R. C.

Thomas Alexander Harrison  
United States, 1853 - France, 1930  
*Twilight Moon in the Sea*, ca. 1895  
Oil on canvas, 30 x 80 cm  
Inventory no. 2491  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Having spent six years (1872-1877) as a young sketch artist on a documentary expedition to the Pacific coast of the United States, in addition to incessant technical and chromatic experimentation made Harrison a *rare bird* in pictorial terms. The artist's realism was stylistically out of step with his time, and it ventured to compete with photography in a terrain that is usually quite adverse: waves. *Twilight Moon in the Sea* records that generous moment—which can only be observed during lunar opposition—when the full moon rises, reddish at first, then yellowish, above the horizon.

R. C.

Milagros de la Torre  
Peru, 1965  
*Under the Black Sun*, 1991-1993  
Black and white photograph, 12.5 x 10 cm  
Inventory no. 10113  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Making use of the Warburg Institute's photo library—where images are physically amassed in folders according to *themes*, on the one hand, or *visual formulas* on the other—legitimizes the lesson that all image association is legitimate. The potency of this principle is verified in the resulting research, where each specialist links a work of art with others by way of contingent historical and/or psychological channels, tied to his or her own personal experience. What one sees others do not, and at the same time, thanks to the fact that someone sees something new in a work, others also begin to see what they did not see before. This photograph by Milagros de la Torre, which shows a burned young face, might well be utilized as an example of this. It pertains to the *Under the Black Sun* series and was made using silver gelatin, hand colored and printed. It has an *infinite* number of possible relations, and each is able to express different things. One of these is its connection with two famous faces of Icarus: that of *Daedalus and Icarus*, by Anthony van Dyck (1599-1641), and that of *Daedalus Attaching Icarus' Wings*, by Thomas Willeboirts Bosschaert (1613-1654). The story of Daedalus and his son Icarus is well known, in which King Minos had imprisoned them inside the Labyrinth because Daedalus had revealed how to escape from it to Theseus, using a thread to mark the route of return once the Minotaur had been killed. Daedalus, a great engineer, designed a set of wings that he attached to his son's arms and to his own using wax, indicating to Icarus how to fly. The young man, at the peak of his physical abilities, managed to take flight, but in the midst of his celestial delirium forgot his father's advice about not coming too close to the Sun, because it would melt the wax joints sustaining the wings. Prey to his *hybris* (hubris), Icarus fell into the sea and died of drowning under the desperate gaze of his father, who was accompanying him in more prudent flight at a lower altitude.

R. C.

Diego Ortiz Mugica  
Argentina, 1962  
*Moon, Coast and Peace, Nahuel Huapi Lake*, 2009  
Selenium-toned silver gelatin print, numbered period copy,  
31.7 x 47 cm  
Inventory no. 11722  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Diego Ortiz Mugica conceives of photography as a particular writing with light, and he exercises his literature on things themselves, without additional mediation on the part of the shutter. When the elusive is captured (light on film), it begins to express itself when the artist's expert hand manages to extract feelings and emotions, by way of the physical phenomenon of heat and always with the complicity of another's gaze. This photograph, whose center appears to be the Moon, rather constitutes an homage to the Sun, the ultimate source of light. It is a numbered copy, made using gelatin and toned with selenium—the 34<sup>th</sup> element of the periodic table—which refers to Selene (the Greek name for the Moon), due to its brilliant grayish color, much like the overall tone in this photograph.

R. C.

Gustavo Frittegotto  
Argentina, 1960  
*The Pampa is Like an Upside Down Sky*, 1999  
Photograph, 34.5 x 34.5 cm  
Inventory no. 10863/02/01  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

This photograph by Gustavo Frittegotto brings up a question that is fundamental to Warburg's thinking: the value of engrams, or the marks with which culture forges its patterns. Just as the constellations operate in so many identifiable sectors within the cosmic framework of the celestial sphere, on the pampa, footprints are sources of orientation for the people inhabiting that terrain. From the expertise of the gaucho tracker that Sarmiento describes in his book *Facundo* to the comments made on horseback between farm hands regarding who has arrived at the ranch and in what vehicle, the guttural language of the land speaks during the day like the twinkling sky does at night.

R. C.

León Ferrari  
Argentina, 1920-2013  
*Moon*, 2008  
Stainless steel, 100 cm (diameter)  
Inventory no. 11087  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

León Ferrari's name immediately calls to mind a radical critique of religious-social-military power, such as that embodied in his famous installation *Western Christian Civilization* (1965), where a crucified Christ is presented mounted on a United States Air Force bomber like those used in the Vietnam War. Ferrari's production is inscribed in the fields of abstract and conceptual art, although during some periods he expressed himself with fully figurative literalness. This mature work, *Moon*, involves both extremes of the artist's plastic discourse, and it is only through a dialog with light that its expression comes to completion, conceived so that meaning also emerges from the contrast with its shadow. Its spherical nature refers to the Apollonian realm; the indecipherable tangle of wire, to the Dionysian. The image of the labyrinth makes its presence felt as soon as one tries to follow the route of the metal toward the interior; the anguish this generates, however, is conjured by the external form, subject to limits and alluding to a well-known object, a source of peace. The work's two-faced image summarizes a profound truth that Warburg and Ferrari each issued warnings on and denounced, in very different contexts.

R. C.

Juan Andrés Videla  
Argentina, 1958  
*Titan*, from the *Encyclopedia* series, 2018  
Oil on canvas board, 45.5 x 35.5 cm  
Private collection

Juan Andrés Videla has become interested of late in the light of stars and planets as manifested in landscapes in Argentina's rural expanses. This work pertains to the *Titans* series and it represents Atlas, the gigantic son of Japetus and Clymene. Videla's quote is a

literal one; it refers to the *Farnese Atlas*, a Roman copy in marble from the 2<sup>nd</sup> century A.D. of a Hellenistic original that belonged to Cardinal Alessandro Farnese, exhibited today at the National Archaeological Museum in Naples. This sculpture's relevance is well known: Warburg included it in his *Mnemosyne Atlas* from 1928 and 1929 because in his opinion, it was a magnificent combination of two primary marks that coexist in the heavens: the mythological saga and geometric coordinates. On the one hand, Atlas appears, condemned to hold up the celestial sphere; on the other hand, there is the sphere itself, with the celestial equator, the ecliptic, the tropics and the principal constellations (Argo Navis, Canis Major, Eridanus, Pisces, Aries, Taurus, Orion, Andromeda, Hydra and Perseus), all nocturnal tools of orientation in a cosmos—that of the classical tradition—that is symmetrical and limited, with mankind residing in its center.

Videla is not alone in this sense in this country: another Argentinean painter, Ernesto Pesce, has consistently represented constellations fused with maps of cities for decades. The route to the heavens and back again transcends any fixation: Warburg illustrates how, above and beyond artists' will or awareness, the recurring nature of certain representations obeys a historical logic from which they can hardly escape.

R. C.

## Distance and Memory

Aby Warburg's anthropological theory can be situated on a par with the socio-cultural systems conceived by Tito Vignoli, Bronislaw Malinowski and Ernst Cassirer. Although several differences separate them, above all regarding art's role, all four thinkers converge in their identification of fundamental forms of separation between the human subject and the world's objects. The differences in degree or extent separating the possible thresholds between them would have led to the three organizational parameters of experience and culture: magic, religion and science. Warburg called these distances spaces for thought (*Denkräume*). Far from organizing them in a linear, evolutionary succession, he considered them to be present simultaneously in all the historical phases of the hominization process. In the most ancient hunting and gathering societies, rural agricultural communities, urban collectives and then, the dense political agglomerations of modern States, at least two thresholds have always coexisted: the magic-religious and the scientific-technical; that of the first distance, "for devotion", and that of further distance, "for reflection". There is no doubt that in any culture's total, prevalent *Denkraum* the portion of space designated for reflection is the greater of the two. Nevertheless, it is also true that devotion's portion has decreased radically in the modern West, to the point where an extinction of the magical-religious threshold came to be contemplated, as a complete disenchantment of the world. This has not occurred, perhaps because the concept of magic is the human psyche's ultimate refuge at moments when presence undergoes deep crisis. If there were no distance between the subject and the world, humanity would probably not exist. Memory, condensed into art objects (images, poetic texts, melodies), becomes a guarantee

for preserving *Denkraum*. The use of perspective by artists (in both varieties, intuitive and geometric), constitutes one of the most useful and recurring instruments employed for creating and conserving distance. To either threaten or abolish it, tends to produce an uneasy feeling, like the one transmitted to us by Piranesi's *Carceri d'invenzione* (Imaginary Prisons). On their part, shadows, imprints and silhouettes constitute memory's primary, elemental forms, as is suggested in photographs by Daniel Rivas and Luis Frangella Moyano. Recently, a work by Anne and Patrick Poirier has returned to focus on the title and purpose of Aby Warburg's own final activities. This *Mnemosyne* is the gigantic model of a futuristic city, or of a civilization that had disappeared and is brought to light by archaeology, or perhaps Plato's Atlantis. Its floor plans and elevations, the distribution of staircases, squares, different levels, conical towers and palaces follow the longitudinal and transverse sections of the human brain to the letter as their guide. It can be found on the last floor of a building called *Le Cube*, in the Contemporary Art section of the Musée des Beaux-Arts de Nantes (Fine Arts Museum of Nantes)

**José Emilio Burucúa and Nicolás Kwiatkowski**

Giovanni Battista Piranesi  
Mogliano Veneto, 1720 – Rome, 1778  
*View of the Palazzo Farnese, 1745-1778*  
Etching, 45 x 69 cm  
Inventory no. 4501  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

The principles of geometric perspective that European artists discovered and cultivated from Filippo Brunelleschi onward make it possible to perceive on the surface of a drawing or painting the distance that in three dimensional space enables an object to be clearly grasped and understood by the mind. Here we see how Piranesi made use of this device to represent the Palazzo Farnese in Rome. Both its silhouette and details make the building recognizable, in the real world as well as in its artistic imitation.  
J. E. B. / N. K.

Giovanni Battista Piranesi  
Mogliano Veneto, 1720 – Rome, 1778  
*Prison XIII. The Well, ca. 1750*  
Etching, 43.5 x 57.5 cm  
Inventory no. 4146  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

In his *Carceri d'invenzione* series, Piranesi has deliberately violated formulas of perspective in such a way that the relationship between the distances represented lack coherence. Measuring the space depicted in the print turns out to be problematic. The aesthetic effect accentuates the prisons' oppressive atmosphere.  
J. E. B. / N. K.

Antonio Seguí  
Argentina, 1934  
*The Distance of the Gaze, 1976*  
Charcoal and pastel on canvas, 150.5 x 150.5 cm  
Inventory no. 8798  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

The man facing away has stepped up onto a stool to observe the landscape on the other side of the high wall. Those viewing the painting can identify with the character, but paradoxically, the fact that they are unable to glimpse the distances that make up the spectacle of nature plunges them into uneasiness; they are impeded from discovering what is happening on the other side of the wall and perceiving the beauty they sense is to be found there, given the color of the treetops and the sky in the background.  
J. E. B. / N. K.

Juan Batlle Planas  
Torroella de Montgrí, Catalonia, 1911 – Argentina, 1966  
*Science, 1951*  
Tempera on paper, 32.5 x 16.5 cm  
Carlos Semino collection

As is the case in Antonio Seguí's *La distancia de la mirada* (The Distance of the Gaze), *La ciencia* (Science), by Juan Batlle Planas shows a character from behind. Perched on a ladder, this man also rises above a wall, but not to observe the landscape; instead he uses a tool to manipulate whatever lies on the other side. The viewer knows less about what is happening there than in Seguí's painting: not only do we not know what can be seen, but we also do not know what sense lies in his action. We could perhaps interpret the image as an expression of the limits that surround the audacity of knowledge: "There are more things on heaven and earth, [Horatio,] than are dreamt of in your philosophy".  
J. E. B. / N. K.

Giovanni Battista Piranesi  
Mogliano Veneto, 1720 – Rome, 1778  
*Column in Memory of Antoninus Pius and Faustina..., 1748-1756*  
Etching, 62.6 x 90 cm  
Inventory no. 4448  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

The classical manner of fixing lived events in memory tended to be anchored in an extraordinary object, like a column, arch or equestrian figure. They were monuments, in other words, mnemonic condensations, memory materialized. Piranesi explored this function of *monumenta* and *memorabilia* in dozens of etchings. This print shows a reconstruction of the column dedicated to Emperor Antoninus Pius and his wife Faustina which, as stated in the title, "was destroyed by the Modern [people] shortly after its discovery".  
J. E. B. / N. K.



Luis Domingo Frangella Moyano  
Argentina, 1944-1990  
*Memory*  
Pencil on paper, 269.5 x 204 cm  
Inventory no. 8785  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

For contemporary sensibilities, any reference to memory is situated as the extreme opposite of the material. In this drawing, its imprint can only be perceived in the forms of a leg reduced to its contour and a bird's shadow.

J. E. B. / N. K.

Daniel Rivas  
Argentina, 1951  
*Memory*  
Black and white photograph, 35 x 38 cm  
Inventory no. 9990  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Memory's dematerialization is accentuated in this photograph of an uninhabited landscape where only the illuminated silhouette of a person who is absent remains.

J. E. B. / N. K.

Renato Birilli  
Italy, 1906-1959  
*Memory Landscape*, 1956  
Oil on canvas, 92 x 73.5 cm  
Inventory no. 8737  
Museo Nacional de Bellas Artes collection  
Artwork not on display

When our epoch converts memory into a theme in painting, the play between colors dissolves lines and sets transparencies in motion. Memories have the substance of a dream, as Prospero wanted in *The Tempest*.

J. E. B. / N. K.

Antonio Berni  
Argentina, 1905-1981  
*The Siesta*, 1943  
Oil on canvas, 155 x 220 cm  
Inventory no. 11513  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Patricia Corsani has unraveled this painting's tangle of iconography along with its religious repercussions. As in the 1936 work *Primeros pasos* (First Steps), Antonio Berni has juxtaposed his character's inner life with the distance of the Pampa's landscape. The man and the animal rest from the morning's fatigue in the midst of siesta time heat. The sleeping dog refers to the traditional symbol for apathy and melancholy. The worker, however, dreams, or perhaps remembers or perhaps imagines the figure of a young, beautiful woman breast-feeding a baby boy. It might be the memory of the Virgin, or of his own wife, far away.

J. E. B. / N. K.

Guillermo Kuitca  
Argentina, 1961  
Untitled, 1991  
Wood, bronze, printed cotton fabric, acrylic, thread, polyurethane foam, 114 x 300 x 39 cm  
Inventory no. 9820  
Museo Nacional de Bellas Artes collection

Natalia Pineau has referred to the central importance of the bed and its relation to the memory of the disappeared in Guillermo Kuitca's artwork. Although this 1995 piece does not have a direct connection with the history of the military dictatorship, its core meaning is related to the realm of memory and the traces left by human bodies on the seemingly trivial objects that are mattresses.

J. E. B. / N. K.

Ministro de Educación, Cultura,  
Ciencia y Tecnología  
Alejandro Oscar Finocchiaro

Secretario de Gobierno de Cultura  
Pablo Avelluto

Secretario de Patrimonio Cultural  
Marcelo Panozzo

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección Ejecutiva  
Andrés Duprat

Dirección Artística  
Mariana Marchesi

Delegación Administrativa y Jurídica  
Mariano D'Andrea

Coordinación Ejecutiva  
Jorge Pizarro, Ricardo Visentini  
Fernando Farina, Ezequiel Grimson

Documentación y Registro  
Paula Casajús  
María Rosa Espinoza, Victoria Gaeta, Cecilia García  
Gásquez, Dora Isabel Brucas, Laura González,  
Ana Inés Vivarés, Matías Iesari, Gustavo Cantoni

Gestión de Colecciones  
Mercedes de las Carreras  
Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco,  
Bibiana D'Osvaldo, Catalina Leichner, Vilma Pérez  
Casalet, Constanza Di Leo

Investigación  
María Florencia Galesio  
Ángel M. Navarro, Pablo De Monte, Paola Melgarejo,  
Patricia V. Corsani, Ana Giese, Verónica Tell,  
Lucía Acosta, Jorge Manzoni, Alfonsina Leranoz,  
Natalia Pineau

Museografía  
Silvina Echave  
Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez, Ramón  
Álvarez, Francisco Amatriain, Fabián Belmonte,  
Cristina Mazza, Lucio O'Donnell, Pedro Osorio,  
Franco Pullol, Leonardo Teruggi

Contabilidad y presupuesto  
Gustavo Gramis  
Gabriela Raña

Administración  
María Biaiñ

Relaciones Institucionales  
Soledad Obeid, Ana Ruvira

Comunicación  
Natalia Bellotto  
Esteban Benhabib

Prensa y redes sociales  
Ana Quiroga  
Bettina Barbieri, Diego Jara

Publicaciones  
Susana Prieto, Alejandro de Ilzarbe,  
María Verna

Educación  
Mabel Mayol  
Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman,  
Roxana Pruzan, Marcela Reich, Cecilia Arthagnan,  
María Inés Alvarado, Ana Lobeto, Jeanette Gómez  
Jolis, Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia  
Gabielli, Gabriela Canteros, Candela Gomez

Biblioteca  
Alejandra Grinberg  
Agustina Grinberg, Marcelino Medina,  
Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Páez,  
Pablo Pizzamiglio, Sara Espina

Asesoría museológica  
María Inés Stefanolo  
Gustavo Vázquez Ocampo

Asistencia de Dirección Ejecutiva  
Maru Venanzi  
Eugenia Bignone, Mónica Gali

Asistencia de Dirección Artística  
Alejandra Hunter, Carolina Jozami,  
Trinidad Massone

Administrador Gubernamental  
Daniel Campione

Recursos Humanos  
María Florencia Martínez D' Agostino  
Elena Sanchez, Mariana Folchi, Horacio Eizayaga,  
Elizabeth Fleitas, Daniel Oscanio, Agustín Martínez

Capacitación  
Lucía Buchar

Gestión y estudio de visitantes  
Natalia Chagra

Producción  
Samira Raed  
Úrsula Gómez, Facundo Schedan

Ciclo de Cine Bellas Artes  
Leonardo D'Espósito

Infraestructura  
Daniel Larrea  
Augusto Monroy, Matías Román

Sistemas  
Pablo Grassigna, Walter D. Pirola

Intendencia  
Julio Martín Herrera  
Diego Herrera, Diego Lonne

Supervisión de salas  
Omar Guateck, Karina Mansilla  
Rita Díaz

Amigos del Bellas Artes

Asistentes de sala

Mónica Cortes, Lucas Cortez, María Rosa Egaña  
Curutchet, Humberto Rodríguez, Santa Vargas

Atención al público

Lorena Gorosito  
Mabel Benítez, Carlos Cortez, Irma Echagüe,  
Daniel Galán, Marina Gorosito, Patricia Maidana,  
Diego González, Oscar Oviedo, Carlos Pérez,  
Oscar Ramírez, Martín Vergara

Comisión Directiva

Presidente Honoraria  
Nelly Arrieta de Blaquier

Presidente  
Julio César Crivelli

Vicepresidente 1ro.  
Eduardo C. Grüneisen

Vicepresidente 2do.  
Juan Ernesto Cambiaso

Secretaria  
María Irene Herrero

Secretaria de Relaciones  
Institucionales e Internacionales  
Josefina María Carlés de Blaquier

Prosecretaria  
Ximena de Elizalde de Lechère

Tesorero  
Ángel Schindel

Protesorera  
Sofía Weil de Speroni

Vocales  
Susana María T. de Bary Pereda  
Adriana Batan de Rocca  
Claudia Caraballo de Quentín  
Eduardo José Escasany  
Magdalena Grüneisen  
María Inés Justo  
Nuria Kehayoglu  
Carlos José Miguens  
Santiago María Juan Antonio Nicholson  
Cecilia Remiro Valcárcel  
Alfredo Pablo Roemmers  
Verónica Zoani de Nutting

Revisores de Cuentas  
Valeria Bueno  
Fabián Pablo Graña  
Jorge Daniel Ortiz

Dirección

Directora Ejecutiva  
Fiona Christophersen White

Educación  
Directora de la Carrera Corta  
de Historia del Arte y Cursos  
Susana Smulevici

Coordinador Operativo  
de Educación y Extensión Cultural  
Mariano Gilmore

Literatura  
Mariana Sandez

Niños  
Sol Abango

Auditorio  
Daniel Caccia  
Juan José Peralta

Socios  
Elena Bruchez  
Marlene Binder Meli

Comunicación  
Coordinación Institucional y Digital  
Ailin Staicos y Rubén Mira  
para Fantasy Comunicación

Prensa  
Carmen María Ramos

Diseño gráfico y digital  
Pablo H. Barbieri

Administración  
Jorge Mastromarino

Administración y RR. HH.  
Nadia Kettmayer

Asistente de Administración  
Itatí Puidengolas

Pago a Proveedores  
Carolina Mastromarino

Recepción e Informes  
Jesica Edith Henri, Laura Mastromarino,  
Mora María Colombo y Federico Nicolás Braum

Librería  
Gustavo Merino

Tienda  
Marcelo Arzamendia y Belén Schenfeld

Mantenimiento  
Ramón Álvarez, Héctor Monzón y Oscar Rindel



## Exposición

*Ninfas, serpientes, constelaciones.*  
*La teoría artística de Aby Warburg*  
12 de abril al 9 de junio de 2019

### Curador

José Emilio Burucúa

### Equipo de Investigación

Roberto Casazza

Nicolás Kwiatkowski

Federico L. Ruvituso

Sandra Szir

Muestra producida y organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes en asociación con la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, con motivo del Simposio Internacional Warburg 2019.

### Agradecimientos

María Carolina Baulo, Milena Gallipoli, Matteo Goretti, Carlos Semino, Juan Andrés Videla, Claudia Wedepohl, Eckart Marchand.

Alberto Manguel (exdirector de la Biblioteca Nacional) y Elsa Barber (directora de la Biblioteca Nacional).

Instituto Warburg (Universidad de Londres), Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova” (Universidad Nacional de las Artes), Museo Nacional de Arte Decorativo, Warburg-Haus (Hamburgo).

## Catálogo

### Edición

Museo Nacional de Bellas Artes

### Textos

María Alba Bovisio (M. A. B.)

José Emilio Burucúa (J. E. B.)

Roberto Casazza (R. C.)

Nicolás Kwiatkowski (N. K.)

Federico L. Ruvituso (F. L. R.)

Sandra Szir (S. S.)

### Coordinación Editorial

Ezequiel Grimson

### Diseño Gráfico

Susana Prieto

### Corrección

María Verna

### Investigación documental

Alejandra Hunter

Ana Inés Vivarés

### Traducción español-inglés

Tamara Stuby

### Posproducción fotográfica

Guillermo Frontalini

Ninfas, serpientes, constelaciones : la teoría artística de Aby Warburg / José Emilio Burucúa ... [et al.]. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Museo Nacional de Bellas Artes. Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Secretaría de Gobierno de Cultura., 2019.  
156 p. ; 30 x 23 cm.

ISBN 978-950-9864-12-2

1. Teoría del Arte. 2. Historia del Arte. I. Burucúa, José Emilio.  
CDD 700.1