

Repercussões de Aby Warburg na América Latina

José Emilio Burucúa

Tradução: Alberto Martín Chillón

Em linhas gerais, o conhecimento da obra e da teoria da cultura construída por Aby Warburg tem sido, na América Latina, tão tardio quanto no resto do mundo. Só em 1992, os historiadores e antropólogos da Argentina dispuseram de uma primeira tradução ao castelhano, publicada em Buenos Aires pelo mítico Centro Editor da América Latina, de dois famosos ensaios de Warburg: 1) o relativo às relações entre a burguesia florentina do *Quattrocento* e a arte do retrato; 2) o consagrado a resolver o enigma astrológico dos afrescos pintados no Palazzo Schifanoia de Ferrara.¹ A aparição de uma versão inglesa integral dos *Gesammelte Schriften* em 1999, a cargo do Getty Research Institute,² que, em 1995, se somou à publicação de uma bela tradução da memória de nosso historiador sobre a viagem ao Novo México, comentada pelo professor Michael Steinberg da Universidade de Cornell,³ garantiu que o mundo acadêmico latino-americano pudesse iniciar o contato com o *corpus* de Warburg. Em 2005, por fim, a editora Alianza de Madri publicou a tradução ao castelhano dos *Gesammelte Schriften*.⁴ Tal tem sido a base textual de um interesse sempre crescente no México e na América do Sul, a ponto de se converter numa espécie de moda intelectual, de mania acadêmica pela obra de Aby Warburg durante a última década.

O propósito desta conferência é, na verdade, quádruplo. Por uma parte, aspira a descobrir o que poderíamos chamar de uma pré-história latino-americana da paixão warburguiana, que remontaria aos anos 50. Em segundo lugar, busca exibir a importância que tem tido a presença remota de nosso autor ou, melhor dito, a refração de sua obra nas aproximações programáticas a uma iconologia à moda de Panofsky, que foram experimentadas com muito sucesso na América Latina a partir dos anos 70. No terceiro termo, examina casos concretos da aplicação direta dos enfoques e dos métodos do historiador hamburguês nos estudos da arte colonial dos séculos XVII e XVIII e também em alguns trabalhos destinados a encontrar a persistência de fórmulas de representação na arte moderna e contemporânea do nosso subcontinente. Por último, quer tornar



público o caráter peculiar que jovens investigadores atuais da Argentina têm dado à teoria cultural de Warburg ao generalizá-la além do artístico, estendê-la à análise dos fenômenos mágicos na vida contemporânea e outorgar-lhe o valor de uma hermenêutica antropológica da história recente não só na América Latina, mas no mundo global. As quatro linhas se entrelaçam, certamente, e talvez seja oportuno dizer que as intenções, com as que vários *scholars* argentinos se aproximaram aos ensaios de Warburg nos anos 60, um fato localizável na primeira etapa da recepção dessa obra, têm marcado os desenvolvimentos posteriores, assim como a que parece pretensão excessiva de converter as noções culturais básicas, acunhadas por Aby em princípios de uma teoria histórica e antropológica geral que englobe desde as sociedades arcaicas e tradicionais até os conflitos do tempo presente.

I

É provável que a primeira vez que o nome de Warburg apareceu impresso num livro latino-americano tenha sido em 1955, quando o Fondo de Cultura Económica publicou *Literatura Europea y Edad Media Latina*, de Ernst Curtius. O autor desse livro-chave da filologia posterior à Segunda Guerra Mundial dedicou precisamente seu trabalho à memória de Aby Warburg e Gustav Gröber.⁵

A dedicatória era muito oportuna, de fato, pois Curtius tinha indagado e descoberto as múltiplas formas de permanência e vida latente dos *topoi* literários, dos tropos e das metáforas da Antiguidade através da Idade Media cristã até o renascimento do paganismo greco-romano na civilização europeia do século XV. Curtius empregou, aliás, a expressão *Pathosformeln*, acunhada por Warburg, num capítulo dedicado à paisagem épica e citou o nosso autor várias vezes ao longo do texto.⁶

Essa filiação explícita teve que despertar certamente a curiosidade insaciável dos intelectuais congregados no Instituto de Humanidades da Universidad del Sur, em Bahía Blanca, entre os quais figuravam Ezequiel Martínez Estrada, Arturo Marasso e, quem mais interessa aos nossos fins, Héctor Ciocchini, já que Ciocchini foi o primeiro professor latino-americano a iniciar contato direto com o Instituto Warburg em Londres e se instalar na biblioteca de Woburn Square até por volta de 1965.⁷ A revista do citado organismo de investigação humanística em Bahía Blanca, *Cuadernos del Sur*, dedicou seu número 5, correspondente ao período janeiro-junho de 1966, a mostrar os vínculos que uniam seus *scholars* aos colegas do Instituto Warburg em relação aos métodos e aos temas. A partir de

então, toda a produção do Instituto da Universidad del Sur levaria o selo da iconologia de Panofsky, das filologias dos textos e das imagens, segundo as semelhanças e as disparidades que o modelo de Gombrich havia desvelado, ou da descrição densa desses mesmos objetos culturais, o escrito e o ícone, desenvolvido por Fritz Saxl. Os temas frequentes de seus pesquisadores, além do pertencimento ao Instituto de Humanidades, quando continuaram suas carreiras universitárias em outros lugares, foram quase sempre os preferidos do programa cultural de Warburg, a saber: a persistência da Antiguidade na civilização medieval, por exemplo, nos jogos macabros e na poesia trovadoresca, questões nas quais se destacaram Dinko Cvitanovic e Haydée Bermejo;⁸ o regresso à vida da mitologia greco-romana em autores dos séculos XIX e XX, como Baudelaire, T. S. Eliot, Joyce, Valéry, Antoine de Saint-Exupéry e René Char, assunto do qual se ocuparam Jaime Rest e o já citado Ciocchini;⁹ o hermetismo, o mundo dos emblemas e dos símbolos morais ou cosmológicos,¹⁰ uma área imensa a que o próprio Ciocchini fez aportes inéditos ao associar a poesia de Góngora com a emblemática,¹¹ ao relevar a sátira das empresas no texto do Quixote,¹² e também ao decifrar a mensagem simbólica pitagórica que se escondia atrás da decoração do Palácio San José, construído em pleno campo pelo presidente argentino, Justo José de Urquiza, nos anos 50 do século XIX.¹³ Nota-se assim que o caráter peculiar imposto por Héctor Ciocchini e seus discípulos à teoria histórica de Warburg tem consistido numa extrapolação de suas ideias centrais e de seus métodos, bastante mais além das fronteiras do Renascimento e do Barroco. Essas projeções do sistema *warburgiano* sobre a cultura da sociedade industrial e contemporânea, eu me animaria a dizer, apontam para a transformação das noções de *Nachleben der Antike*, *Pathosformel* e *Denkraum* em uma chave complexa, mas inesperadamente eficaz, para executar uma hermenêutica da modernidade radical a partir de meados do século XIX. Veremos que a última geração de intelectuais impressionados pela obra e pela figura de Warburg na Argentina tem retomado com força a intenção de estender sua teoria até transformá-la em uma teoria geral das culturas. No entanto, voltando à *Universidad del Sur* e a Ciocchini, acredito que uma citação sua, tomada de um ensaio sobre Saint-Exupéry e René Char, permitirá compreender melhor aquela primeira tentativa de generalização das ideias que Warburg tinha formulado somente a partir de suas investigações sobre a arte do Renascimento.

“Encontrar os mitos que definem o destino do homem do presente parece ser a obra desses solitários [Saint-Exupéry e Char]. Neles toda filiação literária, toda categorização resulta mesquinha. Têm conseguido aprisionar um sopro de vida e curar

uma ferida que ainda nos dói. Essencialmente, ainda que sejam escritores, são escritores a seu pesar, e justamente essa característica define seu crescente classicismo; e digo crescente no grau em que o traço distintivo do classicismo é formar e ser motor da ação em novos homens. Dois homens de ação, que por si mesmos são um mito que incentiva e inspira o homem contemporâneo. O espírito do dever que vai além do indivíduo, da sua morte individual, e trata de eternizar na vontade e na criação sua precária existência, no caso de Saint-Exupéry. A tenaz vontade de transformação pela poesia que volta a recolher as profundas vertentes do conhecimento de Hölderlin e Nietzsche e se projeta na cristalina e afilada escuridão de uma Grécia ressuscitada na palavra da beleza e da dor, em René Char.¹⁴

Há uma circunstância na biografia de Ciocchini que me parece importante assinalar. Entre 1973 e 1976, o peronismo universitário e logo a tirania militar o submeteram a uma perseguição tenaz que, depois do desaparecimento da sua filha María Clara na *Noche de los Lápicos*,¹⁵ o empurrou ao exílio em Londres, um estranhamento a que a restauração da democracia poria fim. Desde 1984, viveu em Buenos Aires, formou discípulos e continuou seus trabalhos de filologia e estilística. A morte trágica de sua filha reverbera em seus últimos ensaios sob duas formas: a apoteose de um espírito revolucionário e a necessidade de uma reconciliação. A primeira delas desponta na seguinte passagem de seu texto sobre a Revolução Francesa:

A morte enfrentada heroicamente tanto por Luis XVI quanto por Robespierre ou Saint-Just pode ter um valor de expiação ou autossacrifício para abonar com sangue as bases da república; responde, assim mesmo, à crença na pureza e na sabedoria natural dos povos. É mais a aceitação enobrecida e gozosa, exemplar e gratificante, o que faz com que esse sacrifício que atua como uma Nêmesis seja recebido como uma atitude, ao mesmo tempo que terrível, benfeitora.¹⁶

O *desideratum* da reconciliação se expressa como busca de um saber oculto e perene, “na maturação dos frutos, na ordem das colmeias, na amizade com os animais e com as plantas”. A citação está tomada de uma homenagem que Ciocchini escreveu para seu mestre Arturo Marasso: “este ser oculto se remonta a idades arcaicas, penetra o mistério de outras vidas, pode saber, de outra maneira, os segredos guardados na natureza, tem uma sabedoria natural que vai além de toda sabedoria. [...] Uma particular memória devolve o tesouro desse saber oculto que tudo respeita, que descobre sem ferir”.¹⁷

II

De 1965 em diante, as pesquisas iconológicas se multiplicaram na América Latina, desde o México até a Argentina. Na verdade, foi o *typus* do método estabelecido por Erwin Panofsky, no seu famoso artigo de 1939, o que dominou a cena, ainda que houvesse também uma influência muito poderosa da tópica consagrada pelos *scholars* do Instituto Warburg a partir dos anos 60. Refiro-me ao estudo das tradições emblemáticas, da magia em suas diversas manifestações (a magia natural, a angélica, a maléfica e a teúrgica), do hermetismo e da cosmologia renascentistas no trânsito do sistema ptolemaico à nova descrição do mundo assentada na obra de Copérnico, temas que, em sua relação com a arte, haviam sido propostos por Aby Warburg nos começos do século XX. Talvez tenha sido Francisco Stastny quem inaugurou a perspectiva iconológica no Peru quando, em 1965, apresentou simplesmente os objetivos das escolas de Panofsky e Gombrich num artigo de grande impacto: *Estilo y motivos en el estudio iconográfico. Ensayo en la metodología de la historia del arte.*¹⁸ Stastny articulou muito cedo a iconografia-iconologia a um dos maiores debates das ciências sociais na América do Sul daqueles tempos, isto é, onde reside a peculiaridade dessa região do mundo na história do Ocidente? O que diferenciou sua economia dos modos de produção prevalentes na Europa no caminho até o capitalismo a partir da conquista da América pelos europeus? O que diferenciou suas formas políticas, desde o regime colonial espanhol até as repúblicas constitucionais nascidas do caudilhismo revolucionário do século XIX? O que diferenciou suas artes, tanto na época do domínio hispânico quanto na era das nações independentes, sobretudo se se levava em conta que a criação artística do subcontinente manteve, ao longo de cinco séculos, um contraponto consciente com os movimentos estéticos do Velho Mundo: Renascimento, Maneirismo, Barroco, Neoclassicismo, Romantismo etc. até chegar à pop art e à transvanguarda?¹⁹ Stastny se interrogava também acerca da originalidade da arte hispano-americana durante o período colonial.²⁰ E lhe parecia claro que a descoberta de alguma classe de invenção iconográfica que houvesse tido lugar nos ateliês do Peru nos séculos XVII e XVIII serviria para remontar os traços distintivos de nossa estética à era dos vice-reinos. De um modo equivalente, explorar a hipótese de qualquer mestiçagem de imagens que implicasse uma mestiçagem de ideias e de sensibilidades religiosas, ou seja, que tornasse evidente uma mistura de crenças americanas arcaicas e de crenças cristãs,

passou a ser um dos problemas capitais da historiografia da arte colonial. Não é casual que um dos trabalhos de Stastny, nos que melhor se advertia aquela indagação da criatividade icônica, fosse publicado no *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes*: refiro-me ao estudo de uma metáfora visual na qual a Universidad de Cuzco era simbolizada como um jardim em cujo centro se erguia a árvore da ciência.²¹ No que se refere à mestiçagem cultural, Stastny encontrou um caso importante na recorrência do tema da monarquia incaica na pintura colonial tardia, um topos sobre o qual se assentaria a identidade andina e, a partir do século XIX, a identidade nacional peruana.²²

Bastante mais próxima ao nosso tempo foi uma breve, mas muito bela, dissertação de mestrado que apresentou o argentino Roberto Casazza no Instituto Warburg em setembro de 1995. Seu título, *Iconología de la iconografía medieval y renacentista de la Voluntad*, nos situa de imediato na perspectiva que define o trabalho: Casazza descobre e constrói um repertório das alegorias e imagens simbólicas com as que se representou a faculdade da *Voluntas*, desde os manuscritos do século XII até os tratados de Bocchi e Ripa e as ilustrações nos livros editados dos trabalhos filosóficos e eruditos de Jacob Boehme e Robert Fludd no século XVII. A partir de uma classificação detalhada do *corpus*, fundada nos atributos, nos gestos das figuras simbólicas e nas cenas em que elas estão representadas junto às alegorias de outras faculdades do espírito, nosso jovem autor volta aos conceitos da *Voluntas* elaborados pela tradição da ética, da metafísica e da poesia, desde Aristóteles e os poetas greco-latinos, mais tarde Santo Agostinho e os escolásticos, até os neoplatônicos do Renascimento. Regressa a tais noções para precisá-las e expandi-las segundo uma taxonomia inédita, baseada na análise iconográfica, que distingue quatro aspectos bem diferenciados da *Voluntas*: sua identificação com a Providência e a vontade divina, seu caráter de faculdade da alma pela qual esta aspira a elevar-se, sua natureza de fonte de toda atividade espiritual e, finalmente, ao ser ela o *locus* em que ocorre o processo das eleições éticas. Isto é, o campo das imagens proveu a Casazza os instrumentos necessários para ordenar, compreender e sistematizar a história filosófica de uma ideia fundamental da ciência da psique humana, a vontade, até o advento da psicologia experimental e da psicanálise na virada do século XX. Suspeito que estamos na presença de um dos melhores ensaios de superação do iconográfico pelo iconológico. O sentido do itinerário que vai das imagens até a filosofia e a psicologia profunda na obra de Casazza é o que Warburg e Panofsky postulavam.²³

Pois bem, não tenho dúvidas de que o produto latino-americano mais alto e elaborado da iconologia que cultivaram a dupla Panofsky-Gombrich e seus discípulos foi o livro incomparável da boliviana Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, publicado em 1980.²⁴ Poucos textos têm tido tão vasta recepção na historiografia artística de nosso subcontinente. Amplamente reconhecida pelos trabalhos gerais sobre a pintura cusquenha e sobre o pintor alto-peruano Pérez Holguín, realizados em colaboração com seu marido, José de Mesa, Teresa apresentou em *Iconografía* provas contundentes da mestiçagem cultural alcançada na arte dos Andes a partir de 1600, uma mistura que se traduzia tanto no plano da recreação iconográfica quanto na adoção de técnicas pré-hispânicas e no reconhecimento da excelência estética que os artistas indígenas podiam alcançar.²⁵ Os esforços principais de Gisbert se dirigiram ao primeiro ponto da inventiva em torno de temas cristãos, de alegorias e símbolos vinculados com a monarquia incaica e das representações dos fatos da conquista da América, pintadas por e para os índios submetidos. A *Virgen del Cerro*,²⁶ tela do século XVII que hoje se encontra na Casa da Moeda em Potosí, é um caso extraordinário de assimilação entre a Virgem cristã e a Pachamama, pois a cabeça e as mãos de Maria aparecem se desprendendo da silueta e da massa do morro argentífero de Potosí.²⁷ Por outra parte, Gisbert registrou *Adorações dos Reis* da pintura andina em que o Inca é incorporado à Epifania como um quarto rei mago; esse recurso dava solução ao grande *rebus* de como a humanidade americana havia estado presente *in spiritu* no momento da manifestação de Jesus ante o mundo inteiro, dado que Europa, Ásia e África, as partes do Velho Mundo, tinham concorrido a Belém nas pessoas de Gaspar, Melchior e Baltasar e assim os tinha retratado na tradição plástica europeia.²⁸ Também na pintura do século XVIII e dos primeiros tempos da Independência, Teresa descobriu grandes alegorias nas quais a dinastia incaica se unia à Casa de Espanha e com ela se fundia para governar o Império Colonial, ao mesmo tempo que revelou de que modo, mediante a substituição do monarca de Castela pela figura de Bolívar, tais quadros políticos se adaptaram às exigências de legitimação dos novos estados americanos a partir da Independência.²⁹ Gisbert, ainda muito ativa na atualidade, não abandonou nunca mais a busca de inovações iconográficas que os artistas sul-americanos protagonizaram nos sistemas cristãos e políticos da representação, próprios da arte do Ocidente. Fez isso em seu belo livro sobre as figurações andinas do Paraíso como a floresta habitada pelos pássaros falantes que povoam os fundos da pintura cusquenha a partir do século XVII.³⁰ E ainda faz ao se ocupar dos infernos e das derradeiras pintadas no Alto Peru e descobrir nesses quadros uma descrição visual inédita dos pecados indígenas que coloca o problema da idolatria no centro de toda a experiência religiosa do cristianismo andino.³¹

Ainda que os resultados das investigações de Gisbert tenham reforçado as hipóteses da originalidade americana e da mestiçagem cultural, a própria Teresa tem reconhecido que suas descobertas também podem ser interpretadas como casos-limites de um processo de adaptação iconográfica às realidades missionárias e políticas que a Igreja católica e o poder espanhol tiveram de enfrentar em terra americana. Assim, na verdade, nenhuma das novidades representadas põe em prática um processo de reinterpretação da doutrina religiosa nem da teoria política que explicava e justificava o poder absoluto dos monarcas entre os séculos XVI e XVIII, coisas que ocorriam na arte europeia da época e que costumavam dar lugar aos conflitos de censura, a debates sobre os limites da liberdade artística e ao despertar de formas irônicas, nada explícitas, de uma crítica dos poderosos em termos estéticos. E mais, Gisbert nunca descuidou a heurística das fontes iconográficas da pintura colonial sul-americana e encontrou regularmente as gravuras europeias (de origem flamenga, francesa, italiana, rara vez em espanhol) que os artistas americanos copiavam e transferiam a telas de grande tamanho, nos ateliês do México e dos Andes centrais. Em seus quatro volumes de *Iconografía del arte colonial*, publicados até hoje e que recobrem a totalidade da vida dos santos, a vida de Cristo e a existência de Maria (têm sido anunciados dois volumes mais sobre as histórias do Antigo Testamento e as alegorias cristãs),³² o historiador argentino Héctor Schenone demonstrou de maneira sistemática e ampla a vigência dessa prática da derivação iconográfica a partir de gravuras que se convertiam total ou parcialmente em pintura, ou se fragmentavam e recompunham num quadro ao modo do *patch-work*. Tanto tem insistido Schenone nesse ponto, que um bom princípio da tarefa do historiador latino-americano, ocupado no estudo da arte colonial, é o de buscar tenazmente as fontes gravadas europeias de qualquer representação religiosa americana. Ao dito apotegma, nós investigadores temos dado com justiça o nome de “princípio Schenone”. Existe talvez um só *topos*, bastante frequente na pintura cusquenha e alto-peruana entre os finais do século XVII e meados do XVIII, que se tem resistido à aplicação do célebre princípio, *id est*, os anjos arcabuzeiros pintados em longas séries de entre seis e dez criaturas celestes aladas, que vestem trajes de gala comuns na Europa de Luís XIV, manipulam arcabuzes, os apoiam sobre um ombro, apontam com eles para cima do quadro e os recarregam com pólvora. É comum que esses esquadrões incluam um porta-estandarte e um tambor e que lhes designem nomes que saem da tradição hebraica, inscritos na parte inferior das telas, mas o que define e separa esses conjuntos de qualquer modelo europeu que tenha sido indagado é definitivamente a arma de fogo que brandem os personagens. Em busca da solução do enigma, um historiador peruano da nova geração, Ramón Mujica Pinilla, tem empreendido uma das

investigações mais fascinantes da iconologia latino-americana. Dessa figura e de sua obra devemos nos ocupar agora.

De fato o problema dos arcabuzeiros não tinha escapado a Mesa e Gisbert, que realizaram várias análises do assunto nos anos 80.³³ Em 1992, Mujica Pinilla produziu um livro notável, *Ángeles apócrifos na América virreinal*,³⁴ que situou a iconografia desses arcanjos numa dimensão nova, rica de alusões possíveis e verificáveis a imensas questões da filosofia do Renascimento e do Barroco europeus, densa de significados teológicos e muito consciente das persistências religiosas do mundo andino anterior à conquista nos séculos XVII e XVIII. Um dos pontos que mais têm chamado a atenção dos investigadores é o dos nomes dos anjos. Os que figuram escritos nas séries alto-peruanas não só pressupõem a canonicidade dos sete arcanjos de Palermo, o que vai mais além dos quatro aceitos pela Escritura – Miguel, Rafael, Gabriel, Uriel –, como excedem esse número e agregam denominações completamente heterodoxas. Mujica Pinilla expôs, em primeiro lugar, os vínculos que vincularam o beato Amadeo, místico franciscano de finais do século XV que, em sua *Apocalipsis Nova*, propiciava o culto de dulia aos sete de Palermo, à expectativa da chegada de um papa angélico e a missão posterior da Companhia de Jesus. Ramón descobriu um texto, escrito pelo jesuíta Andrés Serrano e publicado no México em 1699, sobre a validade e a necessidade da devoção que deveria se prestar àqueles “sete Príncipes assistentes ao Trono de Deus”. O livro provê visões e argumentos sobre o culto angélico, que muito bem poderiam ter sido fato comum nos círculos jesuítas de toda a América e proporcionar o fundamento teológico principal para a criação das séries de Arcabuzeiros. A isso, Mujica Pinilla somou o peso que a tradição neoplatônica teve na astronomia mística e angélica elaborada pelos intelectuais da Companhia no século XVII, fator que daria conta do aumento do número de criaturas celestes e de seus nomes nos quadros de que tratamos. A chave da questão de toda a análise iconológica de nosso autor se situa, porém, na aproximação identificadora ou na assimilação de crença cristã nos arcanjos e crença andina pré-hispânica no poder dos seres alados que assistiam aos guerreiros nas batalhas. Em palavras de Ramón:

Em todo caso, os arcanjos arcabuzeiros da época do vice-reino com penachos de plumas sobre a cabeça são uma imagem cristianizada dos huamincas ou “valentes soldados” de um deus Viracocha reinterpretado pelos cronistas. É provável, além disso, que a Igreja do vice-reino apoiara o culto aos anjos arcabuzeiros para substituir e absorver

o prestígio e o poder que os huamincas, ou falcões guerreiros incaicos, exerceram sobre a população indígena.³⁵

Mujica Pinilla reiterou sua fórmula complexa de entrelaçar textos, ícones, teologia e devoções para desfazer, paradoxalmente, o enorme nó de questões religiosas, míticas, filosóficas, psicológicas e políticas que puseram em jogo tanto a experiência visionária da terciária dominicana Rosa de Santa Maria quanto ao longo processo de sua canonização, que terminaria por transformá-la na primeira santa de toda América em 1672.³⁶ Da vida exaltada e transida de visões, comum às beatas do orbe católico em tempos da Contrarreforma, às novas valorações da melancolia no século XVII, dali ao poder das imagens que o próprio fenômeno alucinatório acrescentou e, por fim, à chegada à identificação de Rosa de Lima com a mítica Ástrea, são todos expedientes que permitem conhecer, melhor do que nunca, as cadeias de causas, fatos e efeitos que convergiram na consagração dessa jovem frágil e enfermeira como patrona do Novo Mundo. Mujica Pinilla transcende o período barroco e indaga também os caminhos pelos quais os homens da Independência fizeram de Santa Rosa sua insígnia. Essa é a via que Ramón transita na atualidade, a de uma iconologia aplicada ao século XIX que coloca os problemas das imagens no centro da vida cultural das nações americanas modernas. O horizonte é hoje muito amplo e promissor. Assim há de prová-lo, em muito pouco tempo, a pesquisa dirigida por Natalia Majluf e financiada pelo Getty Research Institute, sobre a obra de Gil de Castro, o retratista mais importante dos caudilhos militares e chefes civis da independência sul-americana.

Embora tenha sido muito fértil no terreno da iconologia barroca, a recepção da historiografia da arte no México às análises promovidas por Panofsky, Gombrich e seus seguidores teve resultados francamente revolucionários para o conhecimento crítico do muralismo na primeira metade do século XX. Na verdade, desconcerta o fato de que um historiador da importância de Justino Fernández tenha sido imune à sedução dos iconólogos, de quem não pareceria ter rastros em sua obra capital de 1954. Refiro-me ao redescobrimto de uma estética pré-hispânica, nas antípodas da estética europeia moderna, que Justino realizou a partir da análise exaustiva, formal e cultural, da estátua gigantesca da deusa asteca Coatlicue, ao mesmo tempo que desvelava os paralelos e semelhanças entre aquele sistema estilístico e os programas das vanguardas no século XX.³⁷ Assombra-nos uma ausência parecida nos escritos, deslumbrantes em tantos aspectos, de Francisco de La Maza.³⁸ No entanto, sabemos que *negativa non sunt*

explicanda. Em câmbio, é na vasta obra iconológica de pesquisadores como José Rogelio Ruiz Gomar Campos³⁹ ou Jaime Cuadriello que se revelamos métodos e os temas do Instituto Warburg.⁴⁰ Ou também na sequência de estudos que, pela mão de *Dame* Frances Yates, Fausto Ramírez iniciou um artigo sobre Orozco em 1983, a respeito do qual tiveram razão Rita Eder e outros colegas da Universidad Autónoma de México ao considerá-lo “artigo do século”, pois Fausto deu a conhecer uma faceta assombrosa, inesperada dos muralistas mexicanos, tão radicalmente modernos e revolucionários, que nos apareciam.⁴¹ Seguiu nessa linha o ensaio que Renato González Mello consagrou em 1997 às fontes herméticas clássicas da pintura de Diego Rivera.⁴² Que a antiga tradição hermética, retomada e fortalecida no Renascimento europeu, levada a seu acme por Giordano Bruno, tal como nos ensinou *Dame* Yates,⁴³ haja sido elemento básico de um dos maiores movimentos da vanguarda latino-americana não pode deixar de nos surpreender. Ainda que, na verdade, não devêssemos ver nada estranho no vínculo desses artistas com o herege Giordano Bruno, um vínculo de familiaridade e emoção que já o Dr. Atl, mestre de Rivera, Siqueiros e Orozco na Academia mexicana de San Carlos, havia posto de manifesto em Roma em 1898.⁴⁴ De todas as formas, o gesto iconológico de Fausto Ramírez e de Renato González Mello iniciou um rumo cheio de interesse e de boas expectativas, como demonstrou, entre outros *scholars*, Rita Eder com sua interpretação do *Sueño de la Malinche*, quadro pintado por Antonio Ruiz em 1939. Eder observou nesse retrato *de la Malinche* dormida o *Nachleben* do tema da penitência contemplativa da Madalena.⁴⁵

III

Na virada do século XXI, a influência direta de Aby Warburg se fez evidente nas pesquisas mais originais e polêmicas dos historiadores culturais latino-americanos. Aqui me estenderei sobre cinco casos que, segundo acredito, têm posto ao avesso esquemas e ideias centrais sobre a arte do subcontinente. O primeiro deles é uma investigação sobre a cultura visual e as artes da memória no México do século XVI. O segundo trata do mundo colonial, nada menos que a questão das técnicas e dos significados da cor entre artistas, devotos e contempladores dos séculos XVII e XVIII. O terceiro se refere a uma nova valoração crítica, fundada no conhecimento sistemático das polêmicas culturais suscitadas pela circulação massiva das imagens na Argentina de 1880-

1890, a favor dos artistas de Buenos Aires a quem se atribui a fundação de uma arte nacional nesse decênio. O quarto conseguiu descrever e explicar a origem comum das derivas revolucionárias e fascistoides no programa da modernidade que assumiram literatura e pintura de meados do século XX na civilização latino-americana. O quinto e último reformou, sobre a base de um novo ordenamento da produção iconográfica nos séculos XIX e XX sob a inspiração do *Atlas Mnemosyne*, o panorama geral da arte argentina moderna.

1) Não seria errado dizer que, na origem do interesse dos historiadores das ideias pelas *artes memorandi*, desde a Antiguidade até o período barroco, se encontram as explorações que Warburg fez da questão psicológica da memória individual e coletiva, quando buscou encontrar uma base vital (biológica) para o processo de fixação e transmissão das fórmulas patéticas que compõem o repertório fundamental da experiência sensível e artística de uma civilização. Aby achou essa questão no conceito de engrama ou rastro energético que o vivido deixa na memória de um indivíduo ou de uma comunidade. Ele mesmo extraiu a noção da obra do psicólogo Richard Semon, *Mneme como el principio de preservación en el cambio de los seres vivos*.⁴⁶ De tais indagações, derivou-se mais tarde o projeto Mnemosyne e, das necessidades que ele impôs ao uso da maior quantidade de conhecimentos possíveis sobre a cultura e os conhecimentos do Renascimento, se desenvolveu, após a Segunda Guerra Mundial, o programa historiográfico de Frances Yates e de Paolo Rossi sobre o cultivo das artes da memória na tradição clássica e nos começos do mundo moderno.⁴⁷ Então, num livro de densa erudição, notável originalidade nas operações de entretecimento das fontes e potência imaginativa aplicada à descoberta de correspondências entre textos e imagens, a historiadora mexicana Linda Báez Rubí desandou em boa medida esse caminho.⁴⁸ Em primeiro lugar, Báez Rubí analisou os processos de formação de dispositivos mnemotécnicos e ideias sobre as capacidades cognitivas e criadoras da faculdade mental da memória na obra de Ramón Llull; examinou logo os mecanismos de transmissão desse *lullismo* à teoria e prática da retórica no século XVI, sobretudo ao texto *Rethorica Christina*, publicado pelo frade mexicano Diego de Valdés em 1579 com o propósito de expor os métodos de ensino da doutrina cristã aos catecúmenos da Nova Espanha. Nossa colega descobriu o papel central que teve na conversão massiva de indígenas o trabalho dos missionários com diagramas e imagens, recursos visuais que apelavam singularmente a uma ativação da memória entre os destinatários da prédica. Nesse ponto da sua investigação, a doutora Báez Rubí incorporou a sua bagagem a questão dos engramas que Warburg utilizou para

explicar os meios de definição e comunicação das formas significantes e emotivas num horizonte civilizatório através do tempo.⁴⁹ No caso da *Rethorica* de Valdés, os ditos engramas eram os núcleos ou elementos iconográficos fundamentais, indumentárias de personagens, gestos e posturas, derivados do grande *corpus* gráfico produzido pelos ateliês flamengos de gravura e destinados a transmitir com força e clareza a fé evangélica às populações aborígenes do México. Linda demonstrou como os ciclos de pinturas murais nos conventos agostinianos e franciscanos na Nova Espanha dos séculos XVI e XVII podem ser entendidos como artefatos monumentais daquele *ars memorandi* cuja finalidade consistia em explicar e inculcar o dogma cristão na mente de milhões de seres humanos incorporados ao domínio econômico, técnico e intelectual dos europeus após a Conquista da Meso-América.⁵⁰ O êxito da mnemotecnica na Nova Espanha talvez se tenha assentado no fato de que as artes da memória, muito mais que os sistemas de escritura, foram os instrumentos da transmissão cultural comuns aos povos americanos, desde as grandes planícies de América do Norte até os Andes Centrais, segundo o que têm demonstrado recentemente os trabalhos esclarecedores do antropólogo Carlo Severi.⁵¹

2) É provável que Warburg tenha sido um dos primeiros historiadores que investigou em paralelo os desenvolvimentos da arte e da ciência no tempo, com o propósito de encontrar suas interferências, seus mútuos auxílios no processo da ilustração humana, suas disparidades e incomunicabilidades – sobretudo quando estudou o despontar da astrologia no mundo helenístico e na cultura do Império tardio (*per sphaeras ad monstra*) ou quando relatou o processo inverso de transformação dos demônios estelares em uma matemática do céu (*per monstra ad sphaeras*). Em 2005, em seu livro *El poder de los colores*, Gabriela Siracusano aplicou o modelo warburguiano do que poderíamos chamar de evoluções entretecidas das artes e das ciências ao campo das práticas artísticas, da pintura e da iconografia na América colonial andina.⁵² Certamente dos saberes pesquisados foram os vinculados com a mineralogia e a alquimia os mais importantes, pois cedo detectou Siracusano a gravitação particular que tinha o uso das cores naquela cultura plástica. Com efeito, é claro que os mecanismos de transmissão estilística e de controle conceitual das imagens, que Igreja e Estado usaram sem rodeios no Império hispano-americano, se centraram basicamente nas questões relativas ao desenho, à composição e à história relatada, para o que a circulação de gravuras flamengas importadas ao subcontinente constituiu o elemento essencial. Em relação às cores, pelo contrário, não foi possível contar com instrumentos de imitação

direta do produzido nas metrópoles, salvo quanto pudesse aportar a chegada à América de mestres europeus ou de pinturas produzidas na Europa. A partir de 1650, ambas as vias se viram superadas pelo que os ateliês americanos já eram bem capazes de prover, cada vez com maior autonomia em relação ao uso de pigmentos e *depatterns* cromáticos. Aprofundando-se nesse problema da *práxis* pictórica, Siracusano descobriu entre os artistas coloniais a existência de um fazer manual, livre, engenhoso, experimentador e nos revelou que o núcleo criativo de suas obras residia na busca de tons especiais, de intensidades cromáticas, de passagens de matiz, de efeitos perceptivos que os obrigavam a variar e a experimentar os materiais. Em semelhante conhecimento, radicava para eles *ainvenzione* que seus colegas europeus preferiam colocar na sutileza icônica das expressões, das posturas ou do *rebus* icônico. Siracusano, entretanto, foi além disso ao desvelar que, tanto na prática da cor quanto em sua recepção por parte das massas indígenas às que estava destinado o ensino cristão mediante as imagens, o simbólico se reinstalava com força no momento em que os tons esparzidos sobre a pintura remetiam à experiência pré-hispânica dos poderes sagrados e ajustadamente discriminados de certas cores.⁵³ Gabriela provou que os artistas americanos dos séculos XVII e XVIII, compelidos a comprazer sua curiosidade estética e a ocupar sua criatividade apenas com o uso da paleta, foram capazes, no entanto, de transformar as constrições em aura brilhante e em esplendor da pintura. É possível que nessa reabilitação de uma *práxis* física da arte apareça uma nova compreensão histórica global da arte latino-americana (ou do seu período barroco pelo menos).

3) A ampliação do universo de imagens, dignas de ser levadas em conta e estudadas junto às grandes obras da pintura ou da escultura, até os territórios da gravura, da ilustração popular, da foto, dos jogos e brinquedos, foi outro aspecto da historiografia da arte no que Warburg se mostrou um inovador radical. Hoje, essas operações são tão frequentes em exposições, catálogos, teses de doutorado, que nos parecem naturais e perenes; entretanto, a abertura de tal horizonte é devedora dos ensaios de Aby e, sobretudo, dos painéis do seu projeto *Mnemosyne*.⁵⁴ No livro que Laura Malosetti Costa publicou em 2001 sobre os pintores argentinos da geração de 1880,⁵⁵ o recurso permanente à expansão das imagens na vida social de Buenos Aires no final do século XIX, o que compreende desde aqueles documentos estéticos habilitados por Warburg para a boa escritura da história, foi peça importante na reconsideração do significado da obra e do programa daqueles artistas no processo modernizador da cultura nacional argentina. Até a aparição do texto de Malosetti havia prevalecido a ideia de que os

autores dos grandes quadros históricos e de costumes, com os que haviam começado a pintura moderna no Rio da Prata, foram realmente uns retardatários, cegos à verdadeira revolução artística iniciada pelos movimentos do realismo e do impressionismo que deveriam tê-los atraído, no caso de terem sido inteligentes, durante os anos de sua formação na Europa. A documentação epistolar, jornalística e iconográfica (imagens em todos os suportes imagináveis usados pela imprensa, pela publicidade e pela atividade postal) apresentada por Laura serviu para demonstrar mais do que nada o contrário do que afirmavam os lugares-comuns da historiografia sobre o valor da arte nos tempos da geração 80. O livro de Malosetti nos ensinou até que ponto pintores como o uruguaio Juan Manuel Blanes e os argentinos Angel Della Valle, Eduardo Schiaffino, Reinaldo Giudici, Eduardo Sívori ou Ernesto de la Cárcova conheceram, apreciaram as vanguardas europeias da época e se mostraram capazes de adaptar suas audácias aos gostos, às necessidades de um público pouco instruído no passado e no presente das artes. E fizeram isso com tal destreza de estilo e tal intensidade emocional, que seus grandes quadros inauguraram no país uma visão do mundo, da paisagem, dos seres humanos retratados, de seus costumes, de sua história e de seus conflitos, à qual, devido a seu dinamismo e sua heterogeneidade dramática, não poderíamos senão denominar moderna, até mesmo no sentido radical da modernidade própria do triunfo planetário do capitalismo que Marx e Engels haviam descrito no Manifesto.⁵⁶

4) Em seu livro *Potências da imagem*, editado em 2004, dedicado ao tema abrangedor, sempiterno e *aggiornato* do *ut pictura poesis* no panorama artístico da Argentina e Brasil nas décadas de 20 a 40 do século passado, Raúl Antelo armou um marco conceitual a partir de certas noções de Aby Warburg, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e Jean-Luc Nancy.⁵⁷ Tratava-se de apoiar a pesquisa numa teoria da ambiguidade, da duplicidade inevitável das imagens que, carregadas de história, introduzem um *non-sense*, um equívoco, em cada presente que as reinstala e atualiza. Desse modo, as imagens revivem a possibilidade do passado ao mesmo tempo em que engendram em nós a consciência de um corte que nos separa irremediavelmente do passado. Antelo começou por desconstruir os mecanismos significantes das fotografias de propaganda que o Estado Novo brasileiro publicava nas revistas *Atlántico* e *Travel in Brazil*. Remontou assim o “inconsciente óptico do modernismo” em cujas frestas lhe apareceu, sem atenuantes nem escapatórias, a manipulação fascista da cultura. A partir de um estudo denso de dados, fontes, redes sociais, dedicado a mostrar a trama dos programas estéticos e políticos tecidos entre Brasil, Argentina e Uruguai de 1930 a 1945,

Antelo contrapôs à ilusão de um modernismo de uma peça a verdade de uma multiplicidade de anamorfozes do moderno. As operações de se desenovelar, prolongadas e extenuantes (para nosso ensaísta e não para o leitor, que sai deslumbrado da experiência), de propósitos, ideias e práticas, que se emaranharam na estética e na política do Brasil dos anos 40-50, têm desvelado o caminho pelo qual o modernismo militante pôde muitas vezes tomar um desvio antirrevolucionário e formar, em tal caráter, um dos centros de gravidade mais fortes da tradição cultural na América do Sul contemporânea. O capítulo final de *Potências da imagem* voltou ao *paragone*, dessa vez entre o cinema e as imagens estáticas da foto ou da pintura, para indagar o papel, novamente contraditório e paradoxal, das representações da arte que pretendem ser testemunhos dos traumas de nossa época (*Shoah*, desaparecimento de pessoas durante a tirania militar argentina, etc). Nos polos das imagens possíveis, Antelo situou *La vita é bella*, filmada por Roberto Benigni, e a mostra da instalação *Identidad*, ocorrida em Buenos Aires em 1999: a primeira, uma apelação perversa a aceitar o regresso da catástrofe; a segunda, entretanto, um conjunto de enunciados que deixavam ver “até que ponto é invisível a visibilidade do visível”,⁵⁸ isto é, que davam conta de um horror acaçapado, sempre à espreita, contra o que nós, homens, estamos obrigados a lutar nos cantos mais insuspeitos de nossas existências para impedir que tal horror se realize na vida em comum do visível.

5) Em outubro de 2010, com o propósito de festejar o bicentenário argentino, Diana Wechler organizou em Berlim a grande mostra *Realidad y Utopía. 200 años de arte argentino. Una visión desde el presente*.⁵⁹ A paisagem, a memória e a história, a arte e a política foram os temas em que se buscou e se achou essa polaridade entre o fático e o imaginado, entre o núcleo duro das relações de poder e a sociedade igualitária, entre a necessidade do ocorrido e a liberdade da justiça. Wechsler se propôs “pensar com imagens” e organizou para isso um *Bildatlas* à maneira dos painéis de Warburg. Com materiais produzidos ao longo de dois séculos, o atlas desenvolve ante nossos olhos as permanências estilísticas, as continuidades iconográficas, as rupturas estéticas, as latências e as reaparições de problemas artísticos em que o fato de representar e o representado eram as duas perspectivas de um mesmo objeto. A civilização argentina tornou-se visível numa rede coerente e aberta de suas obras plásticas. Citemos a autora do projeto para voltar à centralidade que teve a lição de Warburg em tudo:

E posto que essa é uma questão de pensar imagens, *Mnemosyne*, o texto do historiador alemão da arte Aby Warburg, é um ponto de referência inevitável. Warburg

falou da “função polar, característica da criação artística, entre a magia vibrante e a lógica tranquilizadora em toda a faixa das interpretações possíveis da produção de imagens”. Sobre a base desse princípio, que dota as imagens de uma natureza anticaótica ao mesmo tempo que implica uma ordem seletiva do real, Warburg organiza seu *Atlas Mnemosyne*, um vasto repertório de imagens que, a partir de um presente dado, busca referências em imagens preexistentes. Com o método warburguiano na cabeça, com os estudos visuais e outras vozes da historiografia da arte e da cultura, esta exposição ensaia um *Bildatlas* que opera no horizonte visual do imaginário de nossa cultura e, portanto, dialoga e constitui uma parte crucial das obras contemporâneas que têm sido eleitas.⁶⁰

IV

Para terminar já esse panorama sobre a influência de Warburg na América Latina, digamos que, nos últimos cinco anos e do mesmo modo que outros colegas europeus (Didi-Huberman, por exemplo)⁶¹ e norte-americanos (veja-se o trabalho do professor Michael Steinberg),⁶² os warburguianos argentinos procuraram desenvolver uma teoria geral da cultura a partir dos poucos textos teóricos que Aby escreveu, sobretudo no final de sua vida, em conexão com o projeto *Mnemosyne*. Ressaltemos que o intento dos rio-platenses pretendeu ater-se aos limites epistemológicos do uso das ideias de Warburg, tão bem marcados pelo colega mexicano-alemão Peter Krieger em duas contribuições (esse é o número que conheço até agora) dedicadas ao tema que hoje nos interessa. Refiro-me à comunicação lida no XXII Coloquio Internacional del Instituto⁶³ e a seu erudito e sagaz comentário da edição mexicana da memória que Aby escreveu sobre a viagem a Nuevo México, realizada em 1895-1896.⁶⁴ Krieger pontuou várias coisas importantes: *primo*, Warburg não nos legou um método estrito, mas um modo de exploração aberta dos sentidos e poderes das imagens; *secundo*, Warburg abraçou em suas pesquisas o universo mais completo possível de documentos visuais, desde as obras de arte canonizadas, produto de “uma densificação estética” para dizê-lo nas palavras de Peter, até as imagens mais comuns e triviais da vida cotidiana: libelos ilustrados, estampilhas, fotos jornalísticas, pois em todos eles nossa personagem buscou descobrir as vias possíveis de comunicação visual que se constroem nos horizontes culturais das sociedades e civilizações; *tertio*, desde os anos 90 do século XIX, Warburg situou seus

objetos de estudo nos entrecruzamentos de códigos visuais, ora os do Medievo cristão e os do paganismo redivivo do *Quattrocento*, ora os da civilização industrial euro-atlântica e dos povos aborígenes da América na virada do século XIX; *quarto* e fundamental, ainda em suas etapas mais problemáticas e até pessoalmente desgarradoras, a perspectiva que Warburg teve da história universal se manteve racionalista sem cair por isso num otimismo ingênuo do progresso da humanidade (talvez seja possível definir Aby como iluminista trágico, ilustrado atento às críticas de Nietzsche contra a historiografia monumentalizada do liberalismo positivista e do culto à beleza dos estetas). Voltando então aos argentinos de hoje, eles têm insistido nas duas noções básicas que Warburg não definiu de maneira explícita, mas que fundaram boa parte de sua obra, pelo menos de 1905 em diante:⁶⁵ o conceito de *Denkraum* ou distância do pensar e o conceito de *Pathosformel* ou fórmula patética.

1) O *Denkraum* é o espaço que nós, seres humanos, interpomos entre nós e os objetos do mundo com o propósito de conhecer o dano ou o proveito que eles podem nos infligir ou nos outorgar, para depois evitá-los, conjurá-los ou convertê-los em instrumentos de nossa ação sobre a realidade circundante. Desde o começo do processo de hominização, temos construído dois dos umbrais graças aos quais compreendemos e manipulamos as coisas: o umbral lógico, fiel ao princípio de não contradição, e o umbral mágico, atento ao princípio das analogias formais e funcionais entre as coisas. Ambas as distâncias do pensamento coexistiram desde a pré-história mais distante e, ainda que transmutadas, continuam a fazê-lo. O desenvolvimento e o crescimento do umbral lógico produziram a ciência, a tecnologia, a reflexão filosófica, a teologia e os regimes dialógicos da política. Do emprego do umbral mágico surgiram as cerimônias de comunicação com o oculto, as liturgias, os cleros, em síntese, as religiões, a série interminável dos saberes analógicos, desde a astrologia até a fisionomia, e os regimes carismáticos da política. Como nós, nossos antepassados primitivos já preferiam utilizar os mecanismos nascidos da experiência do espaço lógico com o fim de resolver a maior quantidade de desafios que lhes apresentava a vida, mas reservavam os procedimentos da magia para os momentos de risco máximo na continuidade da existência individual e coletiva. O que nos diferencia daqueles homens não é, em absoluto, a coexistência dos *Denkräume* lógico e mágico, que também rege em nossos dias, mas a porcentagem do campo de nossas experiências, extremamente reduzido em relação ao passado, no que apelamos aos sucedâneos da

magia. Somente o fenômeno da morte, cada vez mais confinado a suas expressões inevitáveis na vida cotidiana e pacífica de nossas sociedades de bem-estar, somente o choque com o fim inevitável das vidas de quem amamos nos empurra, ainda aos modernos mais estoicos, às regiões governadas por esse umbral arcaico.

Neste ponto, na hora de projetar essa teoria sobre a existência contemporânea, os argentinos têm recorrido também aos trabalhos monumentais de Ernesto D. Martino. O antropólogo italiano demonstrou que, à exceção da modernidade europeia avançada dos séculos XIX e XX, nenhuma outra civilização conhecida excluiu de seu sistema axiológico todo conteúdo que tivesse uma mínima relação com as noções básicas, as práticas e os desejos condensados na magia.⁶⁶ De Martino descobriu o retorno dos homens mágicos (com a permissão da metonímia) nas formas de resposta aos dilemas da civilização moderna por parte dos marginais, dos excluídos, os quais não obtiveram senão a dor dos processos modernizadores que padeceram (De Martino estudou o caso das populações rurais do *Mezzogiorno*; no entanto, seu enfoque resulta aplicável e igualmente fértil para conhecer as reações e resistências da modernidade na África, no mundo árabe, nos Andes ou na América Central).⁶⁷ Vale dizer que, em termos warburgianos, o *agon* cultural do presente implicaria uma reedição do combate entre os umbrais lógico e mágico de várias civilizações, tal como aconteceu no mundo helenístico, na Europa do Renascimento e na época da expansão do positivismo científico entre os séculos XIX e XX.

2) O segundo conceito, o de *Pathosformel*, centra-se na questão da arte. Chamemos de atividade estética a criação de objetos significantes que sejam ao mesmo tempo um estímulo embriagador da sensibilidade. As coisas assim fabricadas, identificamos como obras de arte. Elas transportam consigo um sentido que apela a nossos mecanismos lógicos de reconhecimento e classificação, ao mesmo tempo em que transmitem uma emoção consagrada a despertar em nós a força secreta e avassaladora das analogias desconhecidas no coração irredutível da experiência mágica. Ao insistir em determinados significados e núcleos emocionais que uma sociedade considera centrais para a compreensão, o gozo e a paixão da vida em comum, os artistas terminam por compor fórmulas ao redor das que organizam seu trabalho e o labor de recepção estética de seus públicos. Trata-se do que Warburg chamou de fórmulas *depathos*, as *Pathosformeln*, que se poderiam definir então como conglomerados de formas

representativas e significantes, que reforçam a compreensão do sentido do representado mediante a indução de um campo afetivo em que se desenvolvem as emoções precisas que uma cultura assinala como experiência básica da vida social. Tais conjuntos de signos, brindados à captação e apreensão da sensibilidade, nos quais se unem significados e sentimentos, são elementos básicos a partir dos quais se edifica a memória compartilhada por uma comunidade de homens e destinos. As *Pathosformeln* são o tesouro que Mnemosyne, deusa da memória, armazenou, para o trabalho de suas filhas, as Musas, divindades que regem as artes, as nove da época antiga, incluídas Urania e Clio, mais as artes visuais que agregou a Europa do Renascimento.

Como atuam e intervêm, então, as *Pathosforeln* na larga dialética de umbrais que compõem o tecido cultural da história? Constroem talvez seu próprio *Denkraum*, isto é, uma distância que deveríamos chamar de artística ou estética? Pareceria que não existe um *Denkraum* próprio da arte, senão que as fórmulas de *pathoscumprem* um papel básico de intermediação entre os horizontes da lógica e da magia. Por uma parte, ao fazer acessíveis à sensibilidade humana as personagens, os objetos, as relações entre eles, as hierarquias, as instituições ou, através de símbolos e alegorias, os conceitos e mesmo os sistemas eidéticos prevaletentes numa sociedade, as formas da arte acompanham a lógica e a ciência em sua tarefa de iluminação dos espíritos. Por outra parte, graças a sua atração, a suas ânsias de abraçar a totalidade do mundo, ao impulso construtivo que põem de manifesto e com o qual elogiam ou seduzem os sentidos, as criações estéticas se associam aos desejos e expectativas da magia. Essa dupla articulação faz com que as *Pathosformeln* garantam uma coexistência das distâncias do pensar e uma luta entre elas que não as aniquile. Sobretudo nas etapas críticas de uma civilização, quando se desmoronam suas construções mais complexas, que têm sido, com certeza, as elevadas pelos instrumentos da ciência e da política dialógica, nessas inflexões dramáticas da história, as fórmulas da arte permitem um retorno do mágico aos campos do saber que não avassale a lembrança de que existe uma via que passa pela *ratio* para lograr o conhecimento ou a convivência política.

Exporei brevemente duas aplicações da construção teórica que acabo de resumir, feitas por jovens pesquisadores argentinos. Elas se projetam sobre dois extremos da realidade histórica: a escala dos fenômenos individuais e extraordinários da sociedade humana e a escala dos grandes processos, particularmente os que têm conduzido aos maiores traumas coletivos de nosso devir, concentrados nos genocídios dos séculos XX e

XXI. Em relação ao primeiro extremo, Juan Bubello escreveu uma história da magia na Argentina⁶⁸ da qual se destacou um episódio, destinado a provar junto a muitos outros na associação entre o retorno do mágico e a crise das classes médias nas duas últimas décadas do século XX: um caso extremo de parricídio cometido em março de 2000 por uma jovem do bairro de Saavedra, na cidade de Buenos Aires, com a anuência passiva de sua irmã menor. A morte da mãe da assassina e sua cúmplice, quando elas iniciavam sua adolescência, gerou conflitos severos entre ambas e o pai, cuja natureza nunca foi possível dominar. A fama de médium e de parapsicóloga que a mãe tinha no bairro seria uma prova de que o esotérico funcionava como garantia de um certo equilíbrio no interior de uma família transida de tensões afetivas. Certo é que, em princípio, as irmãs e seu pai acudiram à ajuda dos médicos, cujas terapias e medicamentos lograram algo durante dois anos, que coincidiram com o ingresso da mais velha das irmãs na universidade. Entretanto, outra crise ocorreu, e então o grupo resolveu dirigir-se a um padre católico que, mediante os recursos conhecidos do exercício sacerdotal – confissão, absolvição, pregação –, conseguiu também dissolver os conflitos durante um tempo (menor do que o dos êxitos da medicina). Ao voltar ao desassossego, as irmãs decidiram ingressar num grupo esotérico, ao qual arrastaram também, ainda que de má vontade, o pai. Houve então circulação de ideias e procedimentos do *new age*, florais de Bach, poções e perfumes. Segundo relataram as irmãs depois ao juiz que as interrogou, havia nesses tempos bons odores e fragrâncias na casa. Mas, de repente, certa noite, um fedor insuportável invadiu a morada, e então, declarou a mais nova das jovens, “vimos o monstro no espelho”. Nessa madrugada, numa espécie de ritual de sacrifício, a irmã mais velha matou a punhaladas o pai, sem que ele impusesse qualquer resistência. O juiz a cargo do caso, após longo processo de interrogatórios a testemunhas e peritos, da análise da jurisprudência e do estudo de textos de psicologia, considerou as duas jovens inimputáveis pelo fato de se encontrarem em estado de loucura no momento de crime, afetadas pelo que o magistrado, sobre a base de certas passagens de *Totem y tabu*, denominou “um delírio mágico”. As jovens foram internadas num hospital psiquiátrico. Ao expor esse fenômeno exasperado de recurso ao mágico como resposta a um desgarramento insuportável das relações sociais primárias, Juan Bubello não pôde senão coincidir com a inimputabilidade decretada pelo juiz e elogiar sua decisão prática, mas discrepou sobre a figura do “delírio mágico”. Bubello entende que, uma vez que subsistiu “delírio”, haveria permanecido firme o umbral mágico, o que teria garantido uma base para a subsistência de um *eu* ainda integrado e humano. Quando esse umbral se viu perfurado e se desmoronou, na noite em que o “monstro” apareceu no espelho, rompeu-se em pedaços a hominização, mas não reapareceu

nenhuma animalidade na conduta das mulheres senão o não humano do humano, e somente o homicídio do pai se erigiu no caminho daquelas filhas devastadas.

Em relação à escala dos fenômenos coletivos e prolongados no tempo, Nicolás Kwiatkowski tem-se esforçado com sucesso em mostrar a pertinência do uso das categorias apresentadas, o *Denkraum* e a *Pathosformel*, para propor as vias de explicações e representações (de cuja insuficiência o próprio Nicolás é muito consciente) no tremendo problema da inteligibilidade histórica dos traumas históricos, os massacres antigos e modernos até começos do século XIX e os genocídios, a partir da expansão imperialista europeia iniciada em 1840, cometidos durante todo o atribulado século XX.⁶⁹ A ruptura das cadeias discerníveis de causas e efeitos nas relações humanas que levam consigo massacres e genocídios poderiam se entender muito bem à maneira das crises da presença que serviram a De Martino (aqui regressa o antropólogo italiano) para descrever não só as catástrofes sociais provocadas pela modernização no *Mezzogiorno*, mas também os fenômenos de apocalipses culturais maiores,⁷⁰ como os que estaríamos transitando desde o genocídio dos herero na África do Sul ocidental nos começos do século XX. Difícil dizer ou comparar as devastações que deram lugar ao crime cometido contra os armênios em 1915, ao extermínio dos judeus na Europa entre 1938 e 1945, ao atroz suicídio coletivo da nação cambojana, às “desaparições” de milhares de pessoas durante as tiranias militares na América do Sul, ao genocídio dos tutsis em Ruanda, às matanças em curso no Darfur. Não obstante, o conceito das crises da presença coletiva ajuda a compreender os ditos colapsos de um mundo cultural e de um projeto civilizatório compartilhados, uma implosão de tanta magnitude, que nunca bastou para seu conjuro ou reforçamento dos umbrais mágicos nem um retorno impossível, absurdo, a um estado natural da humanidade. No final da memória sobre os hopi, Warburg havia vislumbrado esse assunto com penetração digna de um vate ou de um poeta (recordar a edição mexicana da *Memoria*, traduzida por Joaquín Homaèche. Sexto Piso, 2004; bem como do comentário de Felipe Rosete a essa edição, publicado na revista *Andamios* em junho de 2006):

O moderno Prometeu e o moderno Ícaro, Franklin e os irmãos Wright, que inventaram o aeroplano dirigível, são precisamente esses destruidores ominosos do sentido da distância, que ameaçam retrotrair o planeta até o caos.

O telegrama e o telefone destroem o cosmo. O pensamento mítico e simbólico progride até formar laços espirituais entre a humanidade e o mundo circundante,

convertendo a distância no espaço requerido para a devoção e a reflexão: a distância anulada pela conexão elétrica instantânea.⁷¹

Somente o crime massivo e planejado foi a resposta à desesperação associada aos pedaços da vida histórica, que De Martino englobou em seu *topos* do apocalipse cultural. Nenhuma *Pathosformel*, a do sofredor, a do inferno ou outras que a tradição europeia tenha provido, serviu para representar o ocorrido no coração das catástrofes contemporâneas da presença. Se quisermos construir um mundo novo em que nossas vidas e as de nossos semelhantes mereçam a pena ser vividas, devemos satisfazer a necessidade de representar o trauma irrepresentável, pois, embora pareça paradoxal e até escandaloso, qualquer projeto viável do futuro terá que erigir-se sobre a compreensão do trauma que dissolveu os sentidos do passado. Algo disso revelou Gershom Scholem quando traçou a história do Magen-David e de sua transformação no símbolo do Estado de Israel: o signo da humilhação se converteu no emblema de um judaísmo ressuscitado e renascido no concerto das nações.⁷²

¹ Burucúa, 1992.

² Warburg, 1999.

³ Warburg, 1995.

⁴ Warburg, 2005.

⁵ Curtius, 1955, p. 15.

⁶ Ibidem, p. 289; p. 32, 61, 65, 120, 548.

⁷ Agesta, junho de 2008, p. 157-182.

⁸ Cvitanovich, 1966; Bermejo, Cvitanovic, 1966.

⁹ Ciocchini, 1973.

¹⁰ Ciocchini, 1966.

¹¹ Ciocchini, 1992.

¹² Ciocchini, 1973, op.cit., p. 136-139.

¹³ Texto não publicado, escrito em 1998 em colaboração com Graciela Blanco e Laura De Carli.

¹⁴ Ciocchini, 1973, op.cit., p. 7.

¹⁵ N.T. *A noite dos lápis*.

¹⁶ Ciocchini, et al., 1989, p. 15.

¹⁷ Prefácio a Arturo Marasso., *Fervor, Silencio, Tiempo*, Buenos Aires, Fata Morgana, 1994, p. 22.

¹⁸ Stastny, 1965.

-
- ¹⁹ Bayón, 1974.
- ²⁰ Stastny, 1974, especialmente p. 157-165.
- ²¹ Stastny, 1983. A versão em espanhol é: La Universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia. Una invención iconográfica en la Universidad del Cuzco (1984).
- ²² Stastny, 1989, v. 3, p. 731-738.
- ²³ Casazza, 1995.
- ²⁴ Gisbert, 1980.
- ²⁵ Gisbert, 1980. op.cit., p. 101-109.
- ²⁶ N.T. *Virgem do Morro*.
- ²⁷ Ibidem, p. 7-21.
- ²⁸ Ibidem, p. 68-79.
- ²⁹ Ibidem, p. 112 e ss.
- ³⁰ Gisbert, 1999.
- ³¹ Gisbert, 2010; Duviols, 1977.
- ³² Schenone, 1998;2000;2008.
- ³³ Mesa, Gisbert, 1983; Gisbert et al., 1986.
- ³⁴ Mujica Pinilla, 1992. Ver também, do mesmo autor El sermón a las aves o el culto a los ángeles en el virreinato peruano, 1993.
- ³⁵ Mujica Pinilla, 1992., op.cit., p. 206-207.
- ³⁶ Mujica Pinilla, 2001.
- ³⁷ Fernández, 1954.
- ³⁸ Conhecidos graças à erudição e gentileza de Pedro Ángeles, cito La Maza, 1966; 1971a; 1971b.
- ³⁹ Ruiz Gomar Campos, 1987. De sua enorme produção iconológica em mais de uma centena de artigos e capítulos de livros, cito La pittura barocca messicana, 1992; Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII, 1982.
- ⁴⁰ Da sua vasta obra, destaco o excelente estudo preliminar do único caso de uma *ékphrasis* novohispana cuja primeira edição fac-símile realizou o próprio Jaime Cuadriello Aguilar: Jesús María, López, 2009.
- ⁴¹ Ramírez, 1983. Ramírez retomou a questão em *Modernismo y Modernización en el Arte Mexicano*, 2008, p. 407-448.
- ⁴² González Mello, 1998.
- ⁴³ Yates, 1964.
- ⁴⁴ Espejo, Murillo, 1994.
- ⁴⁵ Eder, 2006.
- ⁴⁶ Publicado em Leipzig, em 1908. Ver Gombrich, 1986, p. 242-250.
- ⁴⁷ Yates, 1974. Rossi, 1991.
- ⁴⁸ Báez Rubí, 2005.
- ⁴⁹ Ibidem, p. 215-218.
- ⁵⁰ Ibidem, p. 289-317.

- ⁵¹ Severi, 2010.
- ⁵² Siracusano, 2005.
- ⁵³ Ibidem, p. 267-329.
- ⁵⁴ Warburg, 2010, p. 145-148.
- ⁵⁵ Malosetti Costa, 2001.
- ⁵⁶ Ibidem, p. 393-427.
- ⁵⁷ Antelo, 2004.
- ⁵⁸ Ibidem, p. 142.
- ⁵⁹ Buenos Aires, 2010.
- ⁶⁰ Wechler, 2010, p. 26.
- ⁶¹ Didi-Huberman, 2002.
- ⁶² Warburg, 1995.
- ⁶³ Krieger, 1999.
- ⁶⁴ Krieger, 2006. A edição mexicana da memória de Warburg é Warburg 2004.
- ⁶⁵ Warburg, 2005, p. 407.
- ⁶⁶ De Martino, 1962, p. 283-287.
- ⁶⁷ De Martino, 1960.
- ⁶⁸ Bubello, 2010.
- ⁶⁹ Kwiatkowski, et al., 2009.
- ⁷⁰ De Martino, 2002, *passim*, especialmente pp. 465-600.
- ⁷¹ Warburg, Steinberg, 1995, p. 54.
- ⁷² Scholem, 1971.

Referências Bibliográficas

Agesta, María de las Nieves. Los trabajos de Anfión. Humanidades en la Universidad Nacional del Sur. *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*, Buenos Aires, n. 6, junho de 2008, p. 157-182.

Antelo, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

Báez Rubí, Linda, *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*. México: Unam, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

Bayón, Damián (relator). *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI, 1974.

Bermejo, Haydée; Cvitanovic, Dinko. Danza de la muerte: antecedentes iconográficos y literarios. *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, n.5, jan.-jun. 1966, p. 10-15.

Bubello, Juan Pablo. *Historia del esoterismo en la Argentina. Prácticas, representaciones y persecuciones de curanderos, espiritistas, astrólogos y otros esoteristas*. Buenos Aires: Biblos, 2010.

Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, 2010.

Burucúa, José Emilio (ed.). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Textos de A. Warburg, E. Gombrich, H. Frankfort, F. Yates, H. Ciocchini. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

Casazza, Roberto. *Iconology of the Medieval and Renaissance Iconography of Voluntas. A Dissertation submitted as Partial Fulfilment of the MA in Combined Historical Studies (The Renaissance)*. London: The Warburg Institute, University of London, setembro de 1995.

Ciocchini, Héctor. Anagogía y reminiscencia en la concepción de imágenes emblemáticas: Camillo, Torquato Yasso e Luis de Góngora. In Burucúa, José Emilio (ed.). *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992, p. 171-190.

Ciocchini, Héctor et al. *La Revolución Francesa. Libros-Historia-Ideas*. Buenos Aires, Hermathena-Biblos, 1989.

Ciocchini, Héctor. El sendero y los días. *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, 1973, p. 7-109.

Ciocchini, Héctor. Hipótesis actuales sobre simbolismo iconográfico. *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, n. 5, jan.-jun. 1966, p. 71-73.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México-Buenos Aires: FCE, 1955 [1948].

Cvitanovich, Dinko. Revisión de algunos estudios sobre la poesía de los trovadores. *Cuadernos del Sur*, Bahía Blanca, n.5, jan.-jun. 1966, p. 63-70.

De Martino, Ernesto. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Clara Gallini, ed. Turim: Einaudi, 2002.

De Martino, Ernesto. *Magia e civiltà*. Milão: Garzanti, 1962.

De Martino, Ernesto. *Sud e Magia*. Milão: Feltrinelli, 1960.

Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

Duviols, Pierre. *La destrucción de las religiones andinas*. México: Unam, 1977.

Eder, Rita. El sueño de la Malinche de Antonio Ruiz y María Magdalena: algunas afinidades. In *XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte: La imagen política*, edited by Cuauhtémoc Medina. Mexico: Unam, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 93-111.

Espejo, Beatriz; Murillo, Gerardo. *El paisaje como pasión*. Coyoacán: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994.

- Fernández, Justino. *Coatlicue: estética del arte indígena antiguo*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Unam, 1954.
- Gisbert, Teresa. El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino. In Siracusano, Gabriela (ed.). *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*. San Martín: Unsam Edita-Universidad Nacional de San Martín, 2010, p. 15-30.
- Gisbert, Teresa. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural-UNSLP, 1999.
- Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cía. Libreros Editores. 1980.
- Gisbert, Teresa et al. *Gloria in Excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Perú and Bolivia*. New York: Center for Inter-American Relations, 1986.
- Gombrich, E. H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Oxford: Phaidon, 1986.
- González Mello, Renato. Los murales de la Secretaría de Instrucción Pública y su sentido esotérico. In *El arte desde América Latina. Temas y problemas*. Coloquio de Querétaro (1997). México: Unam, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, p. 47-72.
- Jesús María, Francisco de (Fray); LÓPEZ, Andrés. *Cuaderno en que se explica la novísima y singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen, 1794*. Morelia: Michoacán, Museo de la Basílica de Guadalupe-H. Ayuntamiento de Morelia, 2009.
- Krieger, Peter. 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*. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, n. 88, 2006, p. 239-250.
- Krieger, Peter. Las posibilidades abiertas de Aby Warburg. In XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. *(In)Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, Lucero Enríquez (ed.). México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 261-281.
- Kwiatkowski, Nicolás et al. Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes, representaciones. In Mudrovic, María Inés (ed.). *Problemas de representación de pasados recientes en conflicto*. Buenos Aires: Prometeo, 2009, p. 61-85.
- La Maza, Francisco de. *La decoración simbólica de la Capilla del Rosario de Puebla*. Puebla: Ediciones del Altiplano, 1971a.
- La Maza, Francisco de. *El pintor Martín de Vos en México*. México: Unam, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1971b.
- La Maza, Francisco de. *Antinoo. El último dios del mundo clásico*. México: Unam, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE, 2001.
- Marasso, Arturo. *Fervor, silencio, tiempo*. Buenos Aires: Fata Morgana, 1994.

- Mesa, José de; Gisbert, Teresa. *Los ángeles de Calamarca*. La Paz: Compañía Boliviana de Seguros, 1983.
- Mujica Pinilla Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: IFEA-FCE-Banco Central de Reserva del Perú, 2001.
- Mujica Pinilla, Ramón. El sermón a las aves o el culto a los ángeles en el virreinato peruano. In *Las Plumas del Sol y los Ángeles de la Conquista* (cat.). Lima: Banco de Crédito del Perú, april-may 1993, p. 39-72.
- Mujica Pinilla, Ramón. *Ángeles apócrifosna América virreinal*. Lima-México-Madrid: FCE-Instituto de Estudios Tradicionales, 1992.
- Ramírez, Fausto. *Modernismo y Modernización en el Arte Mexicano*. México: Unam, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008, p. 407-448.
- Ramírez, Fausto. Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco. In Cardoza y Aragón, Luis (comp.). *Orozco: Una relectura*. México: Unam, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p. 61-102.
- Rossi, Paolo. *Clavis Universalis. El arte de la memoria y la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*. México: FCE, 1991.
- Ruiz Gomar Campos, José Rogelio. La pittura barocca messicana. In *Il barocco del Messico*. Milán: Jaca Book, 1992, p. 207-231.
- Ruiz Gomar Campos, José Rogelio. *El pintor Luis Juárez. Su vida y su obra*. México: Unam, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987. Monografías de arte n.15.
- Ruiz Gomar Campos, José Rogelio. Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII. In *Anales del Instituto de Investigaciones Esteticas*. México: Unam, v. 13, 1982, p. 87-101.
- Schenone, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial. Santa María*. Buenos Aires, Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008.
- Schenone, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 2000
- Schenone, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998
- Scholem, Gershom. The Star of David: History of a Symbol. In *The Messianic Idea in Judaism, and Other Essays on Jewish Spirituality*. New York: Schocken, 1971, p. 257-281.
- Severi, Carlo. *El sendero y la voz, Una antropología de la memoria*. Buenos Aires: sb, 2010.
- Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: FCE, 2005.
- Stastny, Francisco. El arte de la nobleza inca y la identidad andina. *Acts, 26th. International Congress of the History of Art* (Washington, 1986), Philadelphia, 1989, v. 3.

Stastny, Francisco. La Universidad como claustro, vergel y árbol de la ciencia. Una invención iconográfica en la Universidad del Cuzco. *Antropológica*, Lima, año II, n. 2, 1984.

Stastny, Francisco. The University as Cloister, Garden and Tree of Knowledge. An Iconographic Invention in the University of Cuzco. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Warburg Institute, London, n. 46, 1983, p. 94-132.

Stastny, Francisco. ¿Un arte mestizo?. In Bayón, Damián (relator). *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI, 1974.

Stastny, Francisco. Estilo y motivos en el estudio iconográfico. Ensayo en la metodología de la historia del arte. *Letras*, Lima, n. 72-73, 1965.

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Editado por Martin Warnke, Claudia Brink e Fernando Checa. Madrid: Akal, 2010.

Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Felipe Pereda ed. Madrid: Alianza, 2005.

Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Joaquín Etoarena Homaeche (trad.), com epílogo de Ulrich Raulff. México: Sexto Piso, 2004.

Warburg, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Introd. Kurt W Forster, trad. David Britt. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

Warburg, Aby M. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*. Trad. e ensaio Michael P. Steinberg. Ithaca/London: Cornell University Press, 1995.

Wechler, Diana (Org.). *Realidad y Utopía. 200 años de arte argentino. Una visión desde el presente*. Buenos Aires, 2010.

Yates, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974.

Yates, Frances A. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. London: Routledge and Kegan Paul, 1964.