



Josep Hoffmann, Pabellón de Austria en París, 1925
L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes

El mito de la memoria: Aby Warburg y el *Atlas Mnemosyne* ⁽¹⁾ [The Myth of Memory: Aby Warburg and the *Mnemosyne Atlas*](#) ⁽¹⁾

María Antón-Barco

Escuela Politécnica Superior, Universidad CEU San Pablo, Madrid

Traducción [Translation](#) María Antón-Barco

Palabras clave [Keywords](#)

Aby Warburg, memoria, *Atlas Mnemosyne*, imagen, pervivencias

[Aby Warburg](#), [memory](#), [Atlas Mnemosyne](#), [image](#), [survival](#)

Resumen

Aby Warburg es uno de los referentes culturales de estos últimos años; padre de la iconología y creador de la *Kulturwissenschaft* (Ciencia de la Cultura), es citado prácticamente en todos los estudios sobre la imagen. Sin embargo, su revival ha venido acompañado de una serie de inexactitudes. El principal objetivo de este artículo es establecer la actualidad de su método de trabajo —si es que puede considerarse que éste realmente fue desarrollado— para el estudio y la crítica de la arquitectura contemporánea. Su forma de recontextualizar las imágenes se muestra especialmente útil a la hora de aproximarse al fragmentado panorama arquitectónico actual. Pero antes es necesario aclarar una serie de cuestiones que empañan su figura. Entre ellas, las más relevantes son: la verdadera naturaleza del *Atlas Mnemosyne* y la relación de su propuesta con la de Walter Benjamin.

Abstract

Over the past years Aby Warburg has become a key figure in the field of cultural thinking. Father of iconology and begetter of *Kulturwissenschaft* (Science of Culture), he has been repeatedly quoted in virtually every study concerning the image. The main purpose of this paper is to establish the relevance of his working method —if it can be considered it truly exists— for the study and criticism of contemporary architecture. The way Warburg treated images proves to be particularly useful when approaching the fragmented present architectural panorama where the ambiguity of the real, escapes historiography's own classifications. However, this posthumous popularity has been accompanied by a number of delusions. Warburg's *Mnemosyne Atlas* with Walter Benjamin's Arcades Projects, and the true nature of Mnemosyne itself.

El Atlante y la Titánide. La recuperación en estos últimos años de la figura de Aby Warburg (1866-1929) como paradigma de la modernidad es sin duda merecida. Su aportación es vital, no sólo como historiador del arte o de la cultura, sino como teórico de la imagen y de los medios visuales. Conocido sobre todo por su biblioteca y por la fascinación que ejerció sobre Walter Benjamin (1892-1940), en el panorama actual son frecuentes las menciones a su inacabada obra póstuma –el *Atlas Mnemosyne*– una cartografía visual de lo real y de lo imaginario que se venera desde la crítica arquitectónica. *Mnemosyne* se ve como un objeto fascinante paradigma de la permeabilidad entre disciplinas, que se sirve del montaje y que habla de un proceso más que del producto. Sin embargo, toda referencia a él no deja de ser estética.

Es difícil entender en que consistió tamaña empresa, entre otros motivos, porque el propio vocablo ‘atlas’ conduce a error tanto en relación a lo que denomina como a su origen. Aunque se asocia con su subgénero cartográfico en realidad los atlas son una forma visual de conocimiento consistente en la recopilación enciclopédica de objetos de una misma especie. Su misión es ofrecernos de manera sistemática una multiplicidad de elementos, reunidos por afinidades electivas, para la comprensión de nuestro entorno. A finales del siglo XIX, en un mundo geográficamente ya explorado, los atlas se transforman y se desarrollan cartografías, no de países sino de identidades. (2) Numerosos autores exploran entonces el género sin someterse al mito cientifista de la clasificación exhaustiva y los atlas pasan de recopilar a seleccionar sin perder la intención de transmitir datos de forma rigurosa. (3)

De todas las propuestas que en estos años aparecen es *Mnemosyne* la que más repercusión tiene en el siglo XX. (4) Quizás, porque lo que Warburg creó fue un atlas de las diferencias, capaz de unir cosas disímiles que al encontrarse provocaban la aparición de relaciones no aparentes e inéditas. *Mnemosyne* explota al máximo ese formato con una propuesta que puede leerse

The Atlas and the Titaness. The popularity gained by Aby Warburg (1866-1929) over the last years is certainly deserved. His contribution is vital, not only as a cultural historian or an art historian but rather as a theorist of the image and the visual media. Best known for his library and the fascination he exerted on Walter Benjamin (1892-1940), nowadays mentions to his unfinished posthumous work, the *Mnemosyne Atlas*, a visual mapping of the real and the imaginary, are quite frequent but also inaccurate.

It is quite difficult to understand what Warburg wanted to achieve in his Atlas. This is partly because the word ‘atlas’ is itself problematic as it’s misleading both in relation to what it defines and where it comes from. Although generally associated with a collection of maps, usually in book form, atlantes are a visual form of knowledge consisting on an encyclopedic collection of related objects or entities. Its mission is to offer a multitude of elements brought together by elective affinities so that its reader can understand the world that he or she lives in. However, in the late 19th century, in a world already explored, the genre is transformed. Atlantes no longer intend to map geographies they are mean to cartography identities. Instead of projecting geographical knowledge in two-dimensional plates atlantes try to map identities. (2) A great number of artists explore the gender without undergoing the scientific myth of exhaustive classification and atlantes go from collecting to selecting without losing their original intention of rigorously transmitting data. (3)

Of all the proposals that appeared in those years, *Mnemosyne* is the one that has made the biggest impact in the 20th century cultural panorama. (4) This may be due to the fact that what Warburg created was an atlas of differences. His

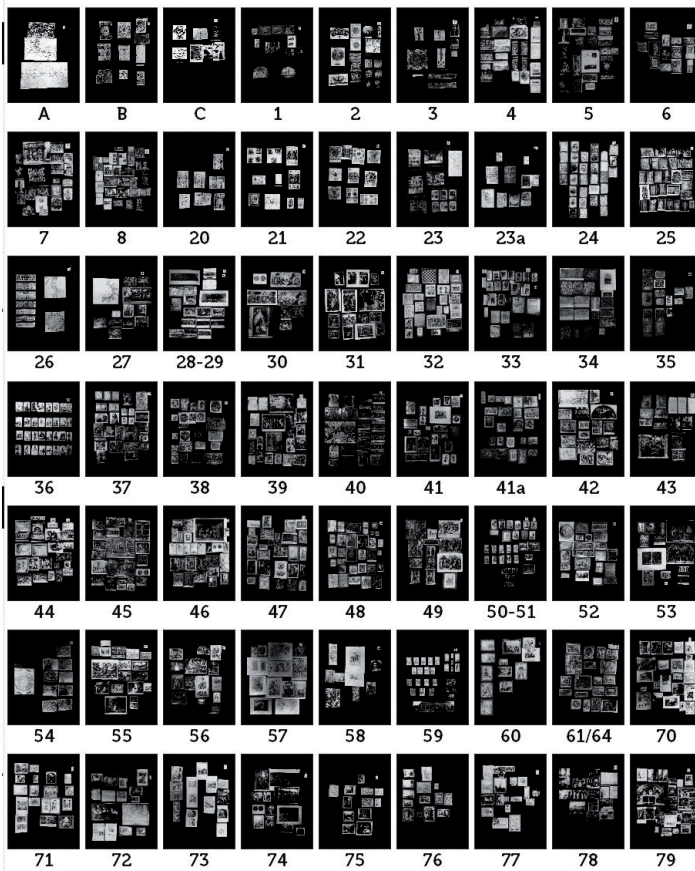


Fig 1. Warburg, Aby: 'Atlas Mnemosyne'. Panels. 1929. The Warburg Institute.

project was capable of unite disparate things that when juxtaposed, were meant to foster immediate, synoptic insights and unprecedented relationships. *Mnemosyne* makes use of a very specific form of the genre and medium of atlas and fully exploits it with a proposal that can be read from cover to cover or browsed randomly without losing its meaning. In its pages there is an ongoing dialogue between past and present losing chronological progression. Thus, Warburg's strove to create an ever changing, dynamic visual mutable and infinite 'space of thinking.' This is what makes *Mnemosyne* so attractive, and this is the reason why it's a prototype and a paradigm.

Warburg dissects history cutting it into little fragments that he reorders in the panels of the Atlas generating an space for thought (*Denkraum*) in which those image speak for themselves, in their mutual relationship and through space in-between (*Zwischenraum*). (5) What makes the Atlas so fascinating is that it proposes what Warburg called the 'iconology of the interval' a study of the in-between. Which makes it all the more fantastic this proposal is that the overall meaning of your panels even the sum of all the images that compose them acquires certain independence. The sequence of panels is an exhibition of multiplicities based on a process of infinite-mount techniques of appropriation, fragmentation and juxtaposition, were the historical reference of the images is not deleted, but at the same time, they are given distance enough to make the ineffable process of historical change and recurrence immanent and comprehensible. (6) (Fig. 1)

This article argues that the way Warburg addressed images proves to be particularly useful when approaching the

de principio a fin u ojearse aleatoriamente sin que sus elementos pierdan significado. En sus páginas la línea cronológica no se impone al diagrama transversal, ya que existe un continuo diálogo entre pasado y presente. Su desafío al supuesto orden del tiempo, este modo de localizar el pensamiento en un espacio visual dinámico siempre cambiante, mutable e infinito, es lo que lo hace tan atractivo y lo convierte en un prototipo y un paradigma, en una obra de referencia.

Warburg practica cortes en el tiempo y (re)ordena los pedazos resultantes –las imágenes– en unos paneles –paquetes– que generan un plano y un espacio de pensamiento (*Denkraum*) en el que las éstas hablan por sí mismas, en su relación mutua y cambiante y a través de la distancia que se genera entre ellas (*Zwischenraum*). (5) Lo que hace aún si cabe más excepcional esta propuesta es que el significado global de sus paneles, aun siendo la suma de todas las imágenes que los componen, adquiere cierta independencia de éstas. Su razón de ser se encuentra en una exposición de multiplicidades y en el proceso de montaje infinito –con sus técnicas de apropiación, fragmentación y yuxtaposición– que no extermina la referencia histórica de las imágenes, sino que las dota de distancia temporal y permite establecer nuevas relaciones entre ellas. (6) (Fig. 1)

Este artículo pretende reivindicar la actualidad de este método para aproximarse al fragmentado panorama arquitectónico actual. La diversidad formal y técnica de las propuestas existentes hace necesarias nuevas taxonomías que se alejen de las categorías historiográficas tradicionales, que se muestran insuficientes para establecer un marco crítico común. Ahora son necesarios sistemas abiertos que permitan crear constelaciones alrededor de temas que trasciendan cuestiones temporales.

Warburg y Benjamin. La dificultad para acceder a los escritos Warburgianos, de los que no hubo una traducción al inglés hasta 1999, hizo que hasta

fragmented present architectural panorama where the ambiguity of the real, escapes historiography's traditional own classifications, which are insufficient to establish a useful critical framework.

Warburg and Benjamin. It's important to point out that there were no English translations of Warburg's writings until 1999. This was likely to be due to difficulties in accessing to his writings. Until then, the one and only source for English versions was the biased biography written by Ernst Gombrich. Criticism to this book goes back to Gertrud Bing and has also been expressed by Georges Didi-Huberman. (7) As it has been previously said the responsibility of Warburg's posthumous popularity lies not with Gombrich but with Walter Benjamin. Obsessed with Warburg and his circle, interest not corresponded, and, paradoxically, disregarded in his own time, Benjamin comeback in the late 80's has brought along Warburg's fame. But to reach Warburg through Benjamin is extremely misleading because Warburg is seen then through Benjamin's eyes. This way of seeing, of which George Didi-Huberman is his main apologist, has generated considerable debate within the academic community and many scholars are leery of this approach. (8)

The fascination that this two men excerpt today is due to the fact that they are successful in their attempts to dynamize history. They find that history is not statics and the past is continually being reinterpreted from his relationship with the present. While it is true that both authors share common interests and even similar approaches, and there are amazing

ese momento fuese la sesgada bibliografía intelectual escrita por Gombrich, la obra de referencia para el estudio de su obra. (7) Sin embargo, el principal responsable de la popularidad póstuma de Warburg no es Gombrich sino Walter Benjamin. Obsesionado con Warburg y su círculo, interés no correspondido, y, paradójicamente, mucho menos famoso entonces que él,

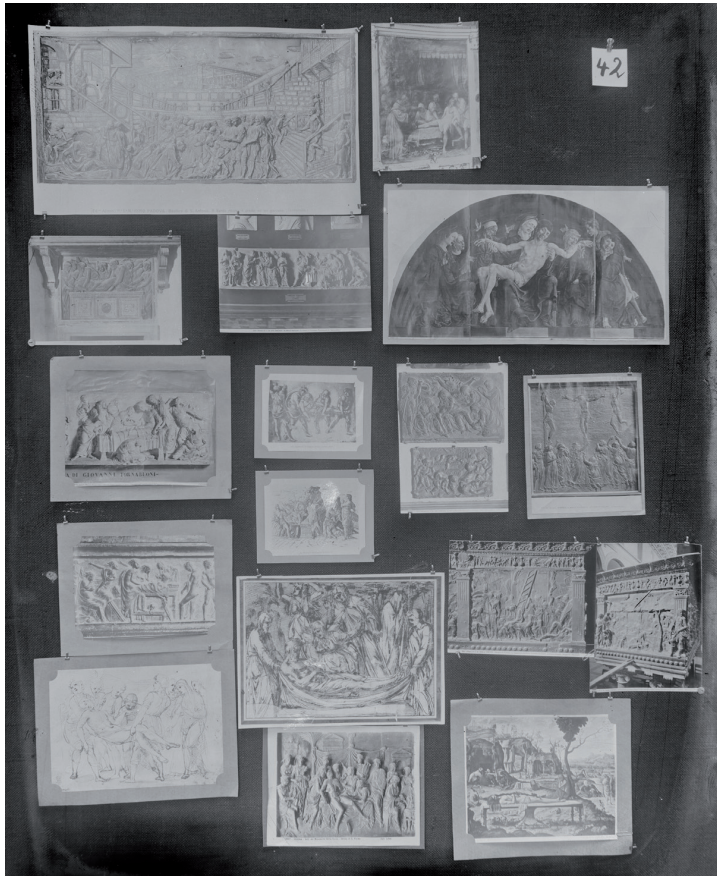


Fig 2. Warburg, Aby: 'Atlas Mnemosyne'. Panel 42. 1929. The Warburg Institute.

similarities in their work notes, as Mathew Rampley points out perhaps what brings together these two German Jews is their madness and how much they both differ from their contemporaries. (9) (Figs. 2, 3)

Both studied the impact of modernity in the way we see art, the role of tradition in cultural memory and its nature. They also share a willingness to work with unusual objects, with fragments and details. Considering *Mnemosyne* and *Das Passagenwerk* together can help us to understand how they have shaped 20th century cultural history. Both of them rejected historical materialism as a succession of periods of rise and fall of styles and fostered constellations of ideas and images that bring past and present together.

Vastly simplifying his work and interests it could be said that Warburg addressed the problem of the transmission of Greek iconography to modern European culture. He was mainly devoted to the study of the Italian Renaissance that was the most popular subject among scholars at his time. His most important contributions are: *Nachleben der Antike* (the survival of antiquity), *Pathos* (the component of human pathos) and *Engrams* (fixed expressions of emotional experience). Warburg is also considered to be father of iconology, discipline arising from his early work and then abandon to work in his *Atlas*. It consists of a number of plates each of which is a configuration of reproduced images, which are collected under a common heading or leitmotif. Even more explicitly than Warburg, Benjamin introduced the notion of 'dialectical images.' Images that are not isolated but always in motion and constantly interacting, they help us to see backward and forward in time. He believed that each

el revival de Benjamin a finales de los ochenta rescató la figura de Warburg. Pero, llegar a Warburg a través de Benjamin hace que en ocasiones la visión del primero se haga a través de los ojos del segundo, como ocurre por ejemplo en la obra de Didi-Huberman; esto ha generado un importante debate en la comunidad académica ya que muchos consideran esta aproximación distorsionada. (8)

La fascinación que hoy en día existe por estas dos figuras se debe a que consiguen hacer dinámica la relación pasado-presente al defender que el pasado no es un elemento estático, sino que está continuamente siendo reinterpretado desde el presente. Si bien es cierto que existen intereses comunes, e incluso planteamientos similares, al comparar la producción y notas de trabajo de ambos autores la conexión salta a la vista. No obstante, como bien apunta Mathew Rampley, quizás lo que más une a estos dos judíos alemanes es su locura y lo mucho que ambos se diferencian de sus contemporáneos. (9) (Figs. 2, 3)

Ambos estudian el impacto de la modernidad y la técnica en la imagen y el arte, el rol de la tradición en la memoria cultural y la naturaleza de ésta. Comparten la voluntad de trabajar con objetos insólitos, con el fragmento y el detalle. La consideración conjunta de *Mnemosyne* y *Das Passagenwerk* sirve para entender mejor como han caracterizado la historia cultural del siglo xx. Ambos niegan el materialismo histórico, basado en una sucesión de periodos de apogeo y decadencia, y forman constelaciones de ideas e imágenes en las que pasado y presente se unen. Sin embargo su aproximación a estas cuestiones es bien distinta.

Simplificando enormemente todas sus líneas de investigación e intereses diríamos que Warburg trató el problema de la transmisión de los modelos griegos a la cultura europea moderna. Se dedicó principalmente al estudio

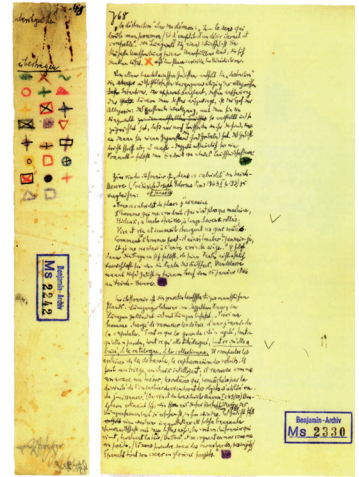


Fig. 3. Benjamin, Walter: 'Notas preparatorias para los Pasajes' 1937. Walter Benjamin Archives.

of these images functioned like a Leibnizian monad potentially expressive of a vast multiplicity of images. Each was a potential encyclopedia possessing great epistemological value.

The Myth of Memory. As mentioned, *Mnemosyne* was an attempt to chart the survival of the language of gestures (*Gebärdensprache*) from the Renaissance to the present days. But it also tracked the migration of Greek cosmological symbolism. (10) The *Bilderatlas* functions cartographically, too, as it explores how meaning is constituted by the movement of themes and styles between east and west, north and south. Although it was devised in 1905 Warburg did not start working on it until 1924, after his psychiatric hospitalization at Ludwig Binswanger's neurological clinic. In *Mnemosyne* all his obsessions are shaped in the form of an ever changing collection, constantly arranged and rearranged, composed by constantly assembled, dismantled and remounted 'movable panels'. However within this collection of images a scheme of thought is created. Despite it is often said that *Mnemosyne* was a 'history of art without pictures' what Warburg actually intended to do was to travel back and forth from word to image. (11) Warburg's idea was to print the Atlas as a three-volume publication, namely one volume with images and two volumes of text. Although only fragments of these writings, most of them parts of the introduction, have reached us, all the plots can be traced in Warburg's workbooks.

Warburg gave this descriptive subtitle to *Mnemosyne: Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance* (*Series of Images for the*

del Renacimiento Italiano por ser esta la disciplina de ‘moda’ en su época. Sus aportaciones más importantes son: haber llevado a la historia del arte lo que él llamó *Nachleben der Antike* (la pervivencia de la Antigüedad), el *Pathos* (el componente de patetismo del ser humano) y los *Engramas* (expresiones fijas de la experiencia emotiva); además es considerado padre de la iconografía, disciplina que surge de sus primeros trabajos y que abandonó para trabajar en el *Atlas*.

Por su parte Benjamin, más explícito que Warburg en sus planteamientos, introduce el concepto de las ‘imágenes dialécticas’, imágenes que no están aisladas, sino siempre en movimiento e interactuando permanentemente, que nos ayudan a mirar hacia delante y hacia atrás. Para él cada imagen podía funcionar como una *mónada* potencialmente expresiva de una multiplicidad de conceptos y que cada una de ellas era una enciclopedia potencial con gran valor epistemológico.

El mito de la memoria. *Mnemosyne* fue un intento de mapear la pervivencia (*Nachleben*) del lenguaje de los gestos (*Gebädensprache*) desde el Renacimiento hasta nuestros días y la migración del simbolismo de la cosmología griega. (10) En este sentido funciona como una cartografía, al explorar cómo determinados temas y símbolos se trasladan en el tiempo y el espacio, de este a oeste, de norte a sur. Ideado en 1905 no comenzó a trabajar en él hasta 1924, tras su internamiento psiquiátrico en la clínica neurológica de Ludwig Binswanger. En el *Atlas* sus obsesiones forman una colección compuesta por ‘paneles móviles’ constantemente montados, desmontados y remontados. Es una colección de imágenes a través de la cual debía nacer un esquema de pensamiento. Uno de los principales mitos que rodea *Mnemosyne* es la afirmación de que era una ‘historia del arte sin imágenes’. Nada más lejos de la realidad, éste estaba pensado para viajar de la palabra a la imagen y de la imagen a la palabra. (11) El volumen de los paneles estaba acompañado de dos volúmenes de texto, de los que

Investigation of the Function of Previously Stamped Classical Expressive Values in the Depiction of Life in Motion in European Renaissance Art). This decision clearly states that his goal was to write not a history of images but rather a memory of images. The *Atlas* then becomes a tool, a ‘machine to see time’. (12) Like the Arcades, this project was the answer to the philosophical, social and technological changes of its time. With this collection of images Warburg wanted to overcome the iconographic-determination of the examples that he used. It may seem that *Mnemosyne* visually wanders back and forth, however not only it was planned in close liaison with Warburg’s thoroughly organized library collection, but also there are nine major thematic areas that work as the backbone of proposal.

It is also interesting to study how images are reproduced. Playing on the Renaissance painting technique known as *grisaille* the images are reproduced in black and white. Color photography existed but was tremendously expensive; therefore he chose black and white photographs to illustrate his project. By doing that Warburg was able to transform a flaw into an asset. Monochromatism, creates a secure space of comparison such that images can be mediated and therefore compared. (13) Some scholars see in this recreation of the *grisaille* technique with modern means the beginning of what Benjamin called the reproducibility of images.

Although fascinating, this format is also dangerous: in a sense, the *Atlas* has never really existed, at least not in the form Warburg envisaged. At the time of his death it comprised 63 panels, on which were pinned 971 photographs from

solo nos han llegado fragmentos de la introducción, pese a que todas las líneas argumentales presentadas aparecen dispersas en los cuadernos de trabajo del historiador.

Warburg tituló el proyecto: *Mnemosyne, Bilderreihen zu einer kulturwissenschaftlichen Betrachtung antikisierender Ausdrucksprägung* (*Mnemosyne, serie de imágenes para examinar la función de valores expresivos clásicos previamente fijados en la presentación de azarosa de la vida en movimiento en el arte del Renacimiento europeo*). Con este título no solo aludía a una historia, sino también a una memoria de las imágenes, lo que convierte el *Atlas* en una herramienta, en un 'aparato para ver el tiempo'. (12) Al igual que *los pasajes*, este proyecto era la respuesta a los cambios filosóficos, sociales y tecnológicos de su tiempo. Con esta colección Warburg quería superar la determinación iconográfica –entendida como la simbología y los atributos que identifican los personajes o temas representados en ellas– de las imágenes que utilizaba. En cuanto a su aparente erratismo, no solo el *Atlas* fue pensado en estrecha relación con la organizada colección de la biblioteca, sino que en él hay nueve grandes campos temáticos que actúan como espina dorsal de los bloques de paneles.

En este aspecto es interesante también estudiar cómo las imágenes son reproducidas. Warburg supo convertir la falta de medios técnicos –existía la fotografía en color pero era tremendamente cara– en uno de sus puntos fuertes. La elección de las mal denominadas fotografías en 'blanco y negro', en las que distracción del color desaparecía, le permitía crear un espacio común –que temporal y espacialmente no existía– para su comparación. Por otro, con ellas hacía también un guiño a la *grisalla*, una de las técnicas predilectas del Renacimiento. (13) Algunos quieren ver en esta recreación de la *grisalla* con medios modernos el inicio de lo que Benjamin denomina la reproductividad de las imágenes.

Warburg's collection. In fact, in a letter to Jaques Mensil Warburg himself express his fears that this extensible system may have no end. (14)

The plates -that look so appealing to architects and designers- are not definitive. In a failed attempt to finish the book, Warburg's closet collaborators reshaped the panels. In this version, filed at the Warburg Institute under the name of *Gerbus-tagatlas*, (Fig. 4) repeated pictures disappear of the panels and all the images have similar sizes and are organized following a grid. This proposal has nothing to do with the mythical image that has come down to us and is less appealing. (15) If finished, *Mnemosyne* would have resembled the panels of the exhibitions or lectures on cosmography, as *Menschengleichnis am Himmel*, that was held at the headquarters of The Warburg Institute on September 12th and 13th, 1927.

Mnemosyne and the Critical Architectural Panorama. Thus, *Mnemosyne* created a new kind of knowledge (visual) that intends to gather, through images, the dispersion –but also the secret coherence– of our entire world. It combines the aesthetic paradigm of the visual-form with an epistemic paradigm of knowledge. Maybe this is the reason why it is so appealing to architects. Furthermore, considering that the images are not isolated, but always in motion and constantly interacting, links this proposal with what is now called a virtual museum, a database, a network that collects any aesthetic phenomenon that can be called and justified as such. *Mnemosyne and the Arcades Project* have a structure similar to a website and use a postmodern narrative. (16)

Aunque fascinante, no hay que olvidar que *Mnemosyne* fue un proyecto inacabado y por ello presenta ciertas cuestiones problemáticas. En su última versión, compuesta por 63 paneles y 971 imágenes, Warburg todavía no había conseguido alcanzar sus metas. De hecho, en una carta a Jaques Mensil, expresa su temor a que este sistema extensible pudiera no tener límites. (14)

El estado de los paneles –que resultan tremendamente atractivos y a causa de su componente estética están siendo mitificados– no es el definitivo. En un intento (fallido) de sus colaboradores más cercanos de editar el Atlas tras su muerte –archivado en el Instituto bajo el nombre de *Gerbus-tagatlas*–, (Fig. 4) desaparecen las imágenes repetidas, se homogenizan los tamaños de estas y leyendas y gráficos aparecen en una retícula jerarquizada que nada tiene que ver con la imagen mitificada que ha llegado hasta nosotros, y que desde luego pierde gran parte del encanto del caos original. (15) Lo más probable es que su resultado final difiriese bastante de estas dos versiones y fuese más parecido a los paneles de sus exposiciones o conferencias sobre la cosmografía, como *Menschengleichnis am Himmel*, que tuvo lugar en la sede Hamburguesa del Instituto Warburg el 12 y 13 de septiembre de 1927.

***Mnemosyne* y el panorama crítico arquitectónico.** *Mnemosyne* constituye pues una forma visual del saber, una forma sabia del ver. Es un organismo para sustentar, portar o disponer conjuntamente una serie de imágenes. Combina el paradigma estético de la forma visual –y quizás eso lo hace tan atractivo a la hora de hablar de arquitectura– con un paradigma epistémico del saber. Además considerar que las imágenes no están aisladas, sino siempre en movimiento e interactuando permanentemente, guarda una profunda relación con lo que hoy se llama museo virtual, un banco de datos o red de mapas que recoge cualquier fenómeno que pueda llamarse estético y justificarse como

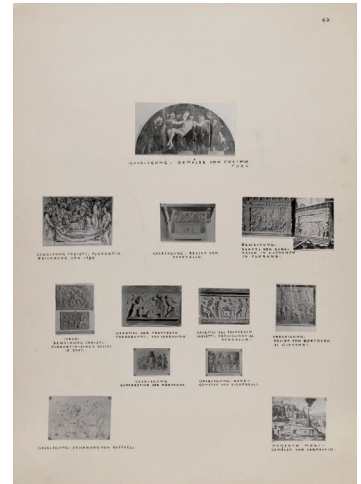


Fig. 4. Bing, G. y Gombrich, E.: Taf 42. 'Aus der von Gertrud Bing und Ernst H. Gombrich zusammengestellten Serie des Bilderatlas', 1937. The Warburg Institute.

Whereas the iconic turn has triggered a vivid theoretical debate in various academic fields, namely the theory and history of art –the notion of the image being a common denominator in science, humanities, and art– it has hardly affected the field of architecture. No matter that in architectural magazines the number of pictures greatly exceeds the graphical information drawn by designers and that nowadays more and more projects are produced from photomontages. The notion of image still has a negative connotation for most architects. Doubtless, this has to do with the fact that they think of the image as a *picture*: in other words, as a two-dimensional, framed object, antithetical to the three-dimensional nature of architecture.

Approaching architecture from images seems to push the discussion of iconic architecture –that is, of buildings that resemble works of art and can be perceived like paintings or sculptures– which is quite limited because it reduces the complexity of architecture to analogies with the visual arts. However, the concept of image has the potential to sharpen our understanding of contemporary architecture. For example, it is rewarding to go back to Henri Bergson's *Matter and Memory*, first published in French in 1896, where he writes: "Matter, in our view, is an aggregate of *images*. And by *image* we mean a certain existence which is more than that which the idealist calls a representation, but less than that which the realist calls a thing, an existence placed halfway between the *thing* and the *representation*". (17)

As far as we approach the ambiguous architectural scene it is obvious that historiography's own classifications are no longer useful. However, looking at this digital environment through Warburg's eyes reveals underlying paths. Further-

tal. *Mnemosyne*, como *Los Pasajes*, tiene ya una estructura dispositiva semejante a una página web y un diseño de montaje narrativo posmoderno. (16)

A pesar de que el giro hacia lo visual ha provocado un intenso debate teórico en diversos ámbitos académicos y que el conocimiento a través de la imagen ha pasado a ser un denominador común en la ciencia, las Humanidades y el Arte, la Arquitectura se resiste a participar de este fenómeno. La imagen fija tiene una connotación negativa para la mayoría de los arquitectos a pesar de que en las publicaciones especializadas (en papel y digitales) el número de fotografías supera ampliamente a la información gráfica elaborada y a que cada vez se producen más proyectos a partir de fotomontajes. Sin duda, esto tiene que ver con el hecho de que se piense en la imagen como en un 'cuadro', como un objeto fijo enmarcado en dos dimensiones, opuesto a la naturaleza tridimensional de la arquitectura.

La discusión de la arquitectura desde las imágenes parece conducirnos a la iconicidad –es decir, a edificios que pueden ser percibidos como pinturas (fachadas) o como esculturas (sólidos) – lo que limita y reduce su complejidad y devalúa otras formas alternativas de experiencia y cognición de la obra arquitectónica. Sin embargo, el concepto de imagen tiene el potencial necesario para afilar nuestra comprensión de la arquitectura contemporánea. En *Materia y memoria*, publicado por primera vez en Francia en 1896, Henri Bergson (1859-1941) escribe: “La materia, en nuestra opinión, es un conjunto de imágenes [...] y por imagen nos referimos a una cierta existencia que es más de lo que el idealista llama una representación, pero menos de lo que el realista llama una cosa, algo colocado a medio camino entre la cosa y la representación”. (17)

La fragmentada escena arquitectónica contemporánea, en la que todo parece distinto, en realidad se mueve alrededor de una serie de 'temas' como pueden ser la reflexión acerca del paisaje, de la historia, de la identidad o la técnica. La aproximación a este entorno en un momento en el que se trata a la arquitectura en base a sus estrategias operativas siguiendo la forma de trabajo de Warburg nos permite sacar a la luz las correspondencias comunes y elaborar una cartografía que nos orienta, con la que podemos establecer los límites y la dirección de nuestro trabajo. Para concluir, podríamos decir que después de Warburg no volvemos a ver como antes. Ahora, no solo vemos lo que se presenta ante nuestros ojos, la mirada deja de ser pura percepción y se convierte en un ejercicio existencial. Ya no solo vemos, con Warburg estamos invitados a vivir, a descubrir relaciones y correspondencia en el tejido de lo visual. No solo en el arte, sino en lo más amplio y fracturado de la existencia diaria.

more, mapping this scene, allows establishing the limits and direction of our work. To conclude it could be said that after Warburg we do not see as we did before. Now, looking does no longer perceive, it has become an existential exercise. After Warburg we are invited to live, to discover connections and correspondences in the tissue of the visual. Not only in art but also in our fractured daily existence.

NOTAS

1. Agradezco a la Pof. Jill Krays que me permitiera acceder a los fondos de la biblioteca del Instituto Warburg y, a Christopher D. Jhonson, Associate Professor of Comparative Literature in Harvard University y a la Dra. Claudia Wedepohl, Archivera del Warburg Institute, sus aportaciones a esta investigación.
2. Vid. HARMON, Katharine A. *You Are Here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2004. y la exposición *Cartografías contemporáneas, dibujando el pensamiento*. [Madrid : Caixa Fórum. 21/11/2012- 24/02/ 2013].
3. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. 177 p.
4. Vid. GUASH Ana M. *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, Tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 2010. U ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando; DE SANTA ANA EOS, Mariano (eds.) *Memorias y olvidos del archivo*. Madrid: Lampreave, 2010.
5. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Catálogo de la exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. 119 p.
6. JHONSON Christopher D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Nueva York: Cornell University Library and Cornell University, 2012.
7. Las críticas a esta biografía se remontan a Gertrud Bing y han sido también recogidas por Didi-Huberman.
8. En conversación con la Dra. Claudia Wedepohl. Londres, The Warburg Institute, junio de 2013.
9. RAMPLEY: 'Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*'. *The Optic of Walter Benjamin*, III, Dir. A Coles. Londres: Black Dog, 1999.
10. JHONSON Christopher D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Nueva York: Cornell University Library and Cornell University, 2012. pp. 11-12.
11. El culpable de esta afirmación es Philippe-Alain Michaud. Por otro lado las expresiones *Das Wort zum bild* y *Das Bild zum Wort* pueden encontrarse en los cuadernos de Warburg, WIA, GC, Aby a Max Warburg, 13 June 1928 y WIA, III.97.1.1, fol. 10.
12. DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: MNCARS, 2010. 165 p.
13. JHONSON, Christopher D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. Nueva York: Cornell University Library and Cornell University, 2012.
14. WARBURG, Aby. 'Carta a Jaques Mensil del 3 de mayo de 1928' citado en DIDI-HUBERMAN. *Atlas*, 171 p.
15. *Gerbustargatlas* significa 'atlas del cumpleaños'. El nombre es anecdótico y se debe a que la preparación de esta edición fue presentada al Consejo del Instituto en el cumpleaños de Max Warburg.
16. REGUERA, Isidoro. 'Aby Warburg, inventor del museo virtual' *El PAIS. Babelia*. 1 de mayo 2010.
17. BERGSON, Bergson. *Materia y memoria* citado en URSPRUNG, Philip. 'Images: Architecture and the Iconic Turn'. *Biarch Journal*. n.2, (Fall, 2011). 16 p.

NOTAS

1. I'd like to thank Prof. Jill Krays allowing me to access the archives of the Warburg Institute Library, Christopher D. Jhonson, Associate Professor of Comparative Literature in Harvard University and Dr. Claudia Wedepohl, Archivist of Warburg Institute, for their contributions to this research.
2. HARMON, Katharine A. *You Are Here. Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*. New York: Princeton Architectural Press, 2004. and the exhibition *Cartografías contemporáneas, dibujando el pensamiento*. [Madrid : Caixa Fórum. 21/11/2012- 24/02/ 2013].
3. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Exhibition Catalogue. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. 177 p.
4. GUASH Ana M. *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, Tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal Ed., 2010. U ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando; DE SANTA ANA EOS, Mariano (eds.) *Memorias y olvidos del archivo*. Madrid: Lampreave, 2010.
5. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Exhibition Catalogue. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. 119 p.
6. JHONSON Christopher D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. New York: Cornell University Library and Cornell University, 2012.
7. Criticisms to this biography back to Gertrud Bing and have also been collected by Didi - Huberman
8. In conversation with Dr. Claudia Wedepohl. London, The Warburg Institute, June 2013.
9. RAMPLEY: 'Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*'. *The Optic of Walter Benjamin*, III, Dir. A Coles. London: Black Dog, 1999.
10. JHONSON Christopher D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. New York: Cornell University Library and Cornell University, 2012. pp. 11-12.
11. Philippe-Alain MICHAUD is responsible for this quote. On the other hand the quote *Das Wort zum bild* and *Das Bild zum Wort* can be found in the notebooks of Warburg. WIA, GC, BBY to Max Warburg, 13 June 1928 and WIA, III.97.1.1, fol. 10.
12. DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: MNCARS, 2010. 165 p.
13. JHONSON, Christopher D. *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. New York: Cornell University Library and Cornell University, 2012.
14. WARBURG, Aby. 'Carta a Jaques Mensil del 3 de mayo de 1928' quoted in DIDI-HUBERMAN. *Atlas*, 171 p.
15. (*Gerbustargatlas* means 'birthday atlas'. The name is anecdotal and is due to the fact that the preparation of this issue was presented to the Council of the Institute on Max Warburg birthday.
16. REGUERA, Isidoro. 'Aby Warburg, inventor del museo virtual' *El PAIS. Babelia*. 1 de mayo 2010.
17. BERGSON, Bergson. *Materia y memoria* citado en URSPRUNG, Philip. 'Images: Architecture and the Iconic Turn'. *Biarch Journal*. n.2, (Fall, 2011). 16 p.