

# „Supraviețuirile” lui Aby Warburg\*

Ruxandra  
Demetrescu

\*  
Textul de față reprezintă o secvență din studiul introductiv ce va însoți traducerea în limba română a unor texte fundamentale warburgiene: acestea vor fi reunite într-un volum ce va apărea la editura UNArte la sfârșitul acestui an. Am realizat traducerile pornind de la Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, B. G. Teubner, Leipzig, Berlin 1932, lucrarea ce va fi menționată în continuare prin prescurtarea GS.

## Abstract

Studiul își propune să descifreze câteva aspecte fundamentale ale personalității istoricului de artă și al culturii Aby Warburg (1869–1929), încercând să îmbine prezentarea unor momente cheie ale biografiei sale, citită sub semnul excepției, cu analiza conceptului fundamental care l-a definit metodologic: supraviețuirea (*Nachleben*). Biografia sa este marcată de fapte și momente exemplare, completând parcursul previzibil al unui umanist, în care se remarcă studiile (de istoria artei, arheologie și filologie clasică la Bonn, Strasbourg și Berlin), cercetările (concentrate îndeosebi asupra Renașterii italiene și nordice) și înnoirile metodologice (în primul rând, cea iconologică). Astfel, am imaginat un parcurs, inaugurat de gestul de renunțare din adolescență, continuat cu călătoria antropologică, realizată în tinerețe în satele indienilor Hopi din Arizona și New Mexico, marcat de boala psihică, declanșată la finele Primului Război Mondial și de miraculoasa însănătoșire, și încheiat cu activitatea emblematică din ultimii ani ai vieții, concretizată în proiectul săvârșit al bibliotecii și în cel neterminat al Atlasului. Pe de altă parte, am încercat să explic amploarea fără precedent a moștenirii intelectuale warburgiane descifrând semnificațiile multiple ale conceptului de *Nachleben* – supraviețuirea (unei lumi păgâne, care destabilizează viziunea asupra istoriei ca un continuum linear, evoluționist și făcând loc anacronismului), asociat cu *Pathosformel* – formulele patosului și *bewegtes Beiwerk* – accesoriul în mișcare (manifestările în plan formal și psihologic – individual, al artistului, dar și ca simptom al psihicului colectiv al unei întregi epoci, aflate în genere într-un moment de cumpănă, marcat de tensiuni cultural-istorice și mnemonice).

## Keywords

biography

intellectual biography

iconology

survival

survival of Antiquity

*pathos formulae / Pathosformeln*

anachronism

detail

Personalitatea lui Aby Warburg (1866–1929), istoric de artă și istoric al culturii, care se autodefinia ca „amburghese di cuore, ebreo di sangue, d’anima Fiorentino”<sup>1</sup>, poate fi descifrată sub semnul excepției: dacă posteritatea critică l-a consacrat drept figură fondatoare și precursor al științei contemporane despre imagine (*Bildwissenschaft*), el a fost fructificat și în cadrul practicilor artistice<sup>2</sup> și curatoriale, odată cu mișcarea amplă de recuperare ce i-a fost dedicată în ultimele patru decenii.

Biografia sa este marcată de fapte și momente exemplare, care completează – și iluminează – parcursul previzibil al unui reprezentant al științelor umaniste, în care se remarcă studiile (de istoria artei, arheologie și filologie clasică la Bonn, Strasbourg și Berlin), cercetările (concentrate îndeosebi asupra Renașterii italiene și nordice) și înnoirile metodologice (în primul rând cea iconologică). Astfel, un prim moment, semnificativ, îl reprezintă gestul de renunțare, săvârșit la vârsta de 13 ani: ca prim născut într-o familie bogată de bancheri evrei stabilită la Hamburg, Warburg renunță la moștenire în favoarea fratelui său Max, cerând în schimb să i se ofere mijloacele financiare

<sup>1</sup> V. Gertrud Bing, *Rivistia storica italiana*, 71, 1960, p. 113.

<sup>2</sup> Claire Bishop, „Displaying Research”, în *Fotomuseum Wintertuhr Blog*, publicat în data de 11.10.2013: „Warburg has become a seductive point of reference for contemporary artists because he is seen as the ‘artistic’ art historian”.

pentru studiu și achiziționarea tuturor cărților necesare<sup>3</sup>. Un al doilea, emblematic pentru biografia sa intelectuală, este călătoria antropologică din 1895–1896 în satele indienilor Hopi din Arizona și New Mexico. Interesat să descopere urme ale supraviețuirii civilizațiilor păgâne, Warburg a realizat o amplă documentare, inclusiv fotografică, a unor dansuri rituale, fragmente de viață cotidiană, mărturii ale culturii materiale etc. Portretul său purtând o mască Hemis-Katchina<sup>4</sup> a devenit mărturia vizuală a unei mutații spirituale profunde: savantul, care-și susținuse, în 1893, doctoratul despre Boticelli, își lărgea nu doar orizontul, ci și concepția despre locul și rolul imaginilor în istoria umanității. Al treilea episod, dramatic, îl constituie boala. Primul Război Mondial a reprezentat tragedia care a destabilizat încrederea savantului în existența unui cosmos al culturii, întrupat într-un *Denkraum* – spațiu al reflecției – și concretizat în biblioteca de științe ale culturii (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek*) pe care a alcătuit-o și construit-o la Hamburg (în 1933, fondul de carte, arhiva de imagini și documente, precum și aparatura vor fi salvate de pericolul nazist și transportate la Londra, devenind, ca Warburg Institute, parte a Universității din Londra în 1940). Deși nu a participat activ pe front, Warburg a urmărit cu o atenție obsesivă evenimentele, alcătuiind o imensă arhivă de notițe, hărți și fotografii din ziarele timpului (în parte doar păstrată azi, la Institutul Warburg din Londra). Depresia accentuată de război va avea un deznodământ tragic, în criza psihică gravă declanșată în data de 2 noiembrie 1918 (cu zece zile înainte de capitularea Germaniei), când Warburg, cuprins de delir, amenința să se împuște și să-și împuște familia. Pradă demonilor pe care-i studiase atât de asiduu (inclusiv în acea zi fatală, când cerceta superstițiile din vremea lui Luther), va fi internat în diverse instituții specializate în tratarea bolilor nervoase, între care sanatoriul din Jena (unde fusese pacient, cu un sfert de secol mai devreme, Nietzsche) și apoi la clinica elvețiană Bellevue din Kreuzlingen, unde va fi îngrijit, vreme de câțiva ani, de psihiatrul Ludwig Binswanger<sup>5</sup> (unul dintre primii medici care au aplicat psihanaliza în tratamentul pacienților). Condamnat inițial fără speranță (cu un diagnostic variind între schizofrenie și condiție maniaco-depresivă, aceasta din urmă datorată psihiatrului Emil Kraepelin), Warburg își va reveni „miraculos”, iar semnul însănătoșirii a fost o conferință, susținută în fața publicului din sanatoriu, în data de 21 aprilie 1923. Episodul, devenit legendar pentru destinul warburgian, a fost amplu analizat și comentat, mai ales în ultimile decenii: dacă Gombrich îl menționează mai degrabă lapidar într-un capitol succint, dar sugestiv intitulat „Însănătoșire și sinteză 1918–1923. Conferința de la Kreuzlingen”<sup>6</sup>, Georges Didi-Huberman îi dedică un loc privilegiat în cercetările sale. În viziunea gânditorului francez, ar exista o paralelă între delirul lui Warburg și metoda sa de lucru, obsedată de detaliu, iar în „nebulia” warburgiană se poate identifica destinul gândirii sale: astfel, el devine moștenitorul direct și legitim al lui Nietzsche<sup>7</sup>. Interesant ar fi de subliniat în acest context subiectul conferinței: „Imagini din teritoriul indienilor Pueblo din America de Nord. Note de călătorie”, o întoarcere în timp la momentul fondator al experienței culturii indienilor americani, dar și maniera de prezentare, în care predominau imaginile. Cunoscut mai ales ca „Ritualul șarpelui”, textul conferinței, pe care

3 V. Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, aus dem Englischen vom Matthias Fienbork, Neuausgabe Philo & Philo Fine Arts, Hamburg, 2006, p. 38. Prima ediție, *Aby Warburg, An Intellectual Biography*, a fost publicată la Londra în 1970, fiind tradusă 11 ani mai târziu în germană.

4 Această fotografie apare pe coperta cărții lui Horst Bredekamp *Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2019; [www.wagenbach.de/buecher/titel/1175-aby-warburg-der-indianer.html](http://www.wagenbach.de/buecher/titel/1175-aby-warburg-der-indianer.html).

5 Dosarul bolii lui Warburg este acum bine cunoscut, grație volumului editat de Chantal Marazia și Davide Stimilli, *Ludwig Binswanger – Aby Warburg. Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte*, Diaphanes, Zürich–Berlin, 2007.

6 E. Gombrich, op. cit., capitolul 11: „Genesung und Synthese 1918–1923. Der Kreuzlinger Vortrag”, pp. 295–304.

7 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2011, capitolul 3: „Desastres – Le sismographe explose”, pp. 231–246.

Warburg nu îl dorea cunoscut și nicidecum publicat, considerându-l un „spasm atroce al unei broaște decapitate”<sup>8</sup>, a devenit în zilele noastre poate cea mai cunoscută scriere warburgiană, fiind publicată în original<sup>9</sup> și în numeroase traduceri și, în egală măsură, discutată, analizată, problematizată nu doar în diferite studii și volume<sup>10</sup>, ci și în eseuri cinematografice<sup>11</sup>.

Ultimii ani ai vieții (1924–1929) sunt dedicați alcătuirii unui atlas care să rezume în imagini experiența umanității. Intitulat *Bilderatlas Mnemosyne*, după numele zeiței memoriei din mitologia antică, acesta a fost alcătuit dintr-o serie de planșe (s-au păstrat 63 de panouri, care au fost reconstituite recent cu materialul fotografic original<sup>12</sup>) pe care erau dispuse reproduceri fotografice, de la opere de artă „înaltă” până la timbre, reclame sau imaginile unor evenimente politice contemporane. Fiecare planșă răspunde unei probleme sau unui punct de interes din cadrul cercetărilor lui Warburg, funcționând ca un instrument de cunoaștere prin imagine, prin intermediul montajului. Formatul Atlasului conținea de altfel ideea de montaj, reproducerile fiind prinse cu bol-duri pe panourile din pânză neagră, întotdeauna „deschise” permutărilor – cel puțin în concepția autorului și până la moartea sa, când, după o încercare nefericită de ordonare (la propriu, pe pânză, și la figurat, ca intervenție asupra așezării ideilor în imagini) a planșelor de către Saxl / Gombrich<sup>13</sup>, atlasul și-a (re)găsit forma finală, așa cum fuse se lăsat în ultimul stadiu de lucru. Până și această întâmplare confirmă ideea că Atlasul nu se rezuma la o traducere – sintetică, exhaustivă și „statică” – în imagini a teoriilor lui Warburg, reprezentând un dispozitiv dinamic al gândirii și memoriei.

Opera warburgiană, care a inspirat și continuă să mobilizeze energii intelectuale și creatoare, nu constă doar în dimensiunea textuală. De altfel, dintr-o perspectivă strict cantitativă, scrierile sale însumează un număr relativ restrâns de pagini și au putut fi cuprinse în cele două volume publicate postum, sub titlul *Gesammelte Schriften*, în 1932. Moștenirea warburgiană cea mai „vizibilă” o reprezintă biblioteca sa, operă culturală fără precedent, unică prin concept și format, în care cărțile erau ordonate conform „legii buneii vecinătății”, sfidând regulile clasice ale biblioteconomiei.

8 Așa cum afirma într-o scrisoare adresată asistentului său Fritz Saxl: „Vă rog în mod imperativ să nu arătați nimănui, fără încuviințarea mea, manuscrisul conferinței pe care am susținut-o la sanatoriul Bellevue în 21 aprilie 1923, despre «Imagini din teritoriul indienilor Pueblo din America de Nord»; această conferință este atât de lipsită de formă și de prost fundamentată filologic, încât valoarea sa – atâta câtă este – constă doar în faptul că reunește câteva documente despre istoria comportamentului simbolic. Pentru a-l prezenta pe acesta din urmă într-o manieră credibilă, ar fi nevoie însă de o serioasă prelucrare a întregului material. Acest *spasm atroce al unei broaște decapitate* nu poate fi arătat decât scumpei mele soții și, selectiv, doctorului Emden, fratelui meu Max, precum și profesorului Cassirer. Pe acesta din urmă l-aș ruga să ia cunoștință, dacă timpul îi îngăduie, de fragmentele începute în America. Nimic însă din toate acestea nu trebuie publicat.”, Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Verlag Laus Wagenbach, Berlin, 11. Auflage, p. 77.

9 Prima ediție a apărut în Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1988. În 2010, se publică, la Ed. Suhrkamp, volumul Aby Warburg, *Werke in einem Band*, auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare herausgegeben und kommentiert von Martin Kreml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, în care sunt publicate cele două variante ale manuscrisului conferinței din 21 aprilie 2023, prefațate de textul unei prime conferințe, susținută în 1897, la un an după vizita lui Warburg în ținutul indienilor Pueblo din America de Nord. În 2018 apărea, în seria operelor complete warburgiene, volumul Aby Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-America. Vorträge und Fotografien*, Herausgegeben von Uwe Fleckner, De Gruyter, Berlin, care conține, pe lângă textele cuprinse în volumul din 2010, prima variantă publicată în 1939 (o formă prescurtată și rescrisă de Gertrud Bing și Fritz Saxl în limba engleză, apărută, sub titlul „A lecture on Serpent Ritual”, în *Journal of the Warburg Institute*, 11/1938–1939, pp. 277–292), dar, mai ales, întregul corpus de fotografii realizate de Warburg în timpul călătoriei.

10 Dau aici doar câteva exemple: Philippe-Alain Michaud, Georges Didi-Huberman, Aby Warburg, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, 1998 (a patra ediție a fost publicată în 2022); *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Herausgegeben von Cora Bender, Thomas Hensel, Erhard Schüttpelz, Akademie Verlag, Berlin, 2007; Horst Bredekamp, *Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2019.

11 Cum ar fi: Eric Breitbart, *Aby Warburg, Archive and Memory*, 2003 ([player.vimeo.com/video/62673080?h=51bc0ef37b](https://player.vimeo.com/video/62673080?h=51bc0ef37b)); *A Kind of World War*, A film Essay by Anselm Franke & Erhard Schüttpelz, 2021 ([youtube.com/watch?v=EjwrGMxE44U](https://youtube.com/watch?v=EjwrGMxE44U)).

12 Așa cum au fost prezentate în expoziția „Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne. Das Original”, deschisă la Berlin, la Haus der Kulturen der Welt, Berlin, în toamna anului 2020, curatoriata de Roberto Ohrt și Axel Heil.

13 Carl Georg Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Herausgegeben und kommentiert von Björn Biester und Hans Michael Schäfer, Harassowitz Verlag, Wiesbaden, 2005, p. 24.

Importanța lui Aby Warburg în cadrul disciplinei (deși termenul devine impropriu) istoriei și teoriei artei poate fi rezumată cu ajutorul celor mai percutante concepte cu care este asociat în prezent: *Nachleben* – *supraviețuirea* (unei lumi păgâne, care destabilizează viziunea asupra istoriei ca un continuum linear, evoluționist și făcând loc anacronismului), *Pathosformel* – *formulele patosului și bewegtes Beiwerk* – *accesoriul în mișcare* (manifestările în plan formal și psihologic-individual, al artistului, dar și ca simptom al psihicului colectiv al unei întregi epoci, aflate în genere într-un moment de cumpănă, marcat de tensiuni cultural-istorice și mnemonice). Focalizându-și cercetările în primul rând asupra Renașterii italiene, dar extinzându-și obiectul studiului până în perioada contemporană lui, Warburg se distanțează de tradiția istoriei artei din acel moment printr-o viziune „lărgită”, favorizând manifestările periferice din interiorul și de la granița lumii artistice; astfel, exemple de artă înaltă sunt alăturate celor de „cultură populară” și detaliului, marginalului (de la dans, teatru stradal, ritualuri și obiceiuri mai mult sau mai puțin contrastante cu marile linii de gândire ale momentului), iar privirea și analiza artefactului istoric sunt îmbogățite printr-o extindere metodologică ce îi permit să devină, în primul rând, „imagine”. Iconologia warburgiană sau psiho-istoria culturii, așa cum autorului îi plăcea să o numească, devine astfel fundament a ceea ce numim astăzi *visual studies*, *Bildgeschichte* (istoria imaginii), *Bildwissenschaft* (știința imaginii) sau antropologia imaginii.

Pentru Warburg, elementele care gravitează în jurul conceptului de *Nachleben* (și care aveau să fie acumulate treptat – tot astfel cum și sensul termenului rezultă din întreg parcursul operei sale) constituiau o necesitate în efortul de a oferi un răspuns la întrebarea centrală a cercetărilor sale: „care era semnificația antichității pentru omul Renașterii?” și – izvorând dintr-o privire mai profundă și amplă asupra problemei – „care este semnificația *Nachleben*-ului păgânismului pentru întreaga cultură europeană?”<sup>14</sup>

Procedând ca istoric de artă, Warburg începe prin a răspunde primei întrebări, în cadrul a ceea ce am putea numi un stadiu *iconografic* al analizei. Deși termenul trebuie utilizat cu prudență, deoarece reprezintă unul dintre subiectele predilecte în critica adusă în deceniile din urmă denaturării sistemului de gândire warburgian de către cercetătorii din cercul său<sup>15</sup>, vom face apel la el în scopul evidențierii unei stratificări în sistemul său complex de analiză. *Nachleben* (cu precădere în *Quattrocento* și *Cinquecento*) poartă întotdeauna o marcă de identitate (fie că este vorba de reprezentarea corpului uman, *Pathosformel*, *bewegtes Beiwerk*, fie de întrepătrunderea straturilor sociale și culturale diferite ce își găsesc expresia în imagine), ea „se face văzută”, așa încât modul ei de manifestare (sau unul dintre ele) este perceput de Warburg, înainte de toate, ca o „figură enigmatică” (*rätselfhafte Gestalt*)<sup>16</sup>. Astfel, documentul vizual, fie și marginal, dispune de o anumită forță de convingere, iar impactul său asupra cercetătorului

<sup>14</sup> Prima întrebare (deși este integrată intereselor și cercetărilor lui Warburg) a fost formulată, ca atare, de către prietenul său Jacques Mesnil. A doua întrebare reprezintă corectivul sau adăugirea lui Warburg în formularea problemei, sugerată lui Mesnil, într-o scrisoare din 1926. V. Gombrich, *op. cit.*, pp. 410–411.

<sup>15</sup> Richard Woodfield atrage atenția asupra acestei probleme: „But in the hands of his [Warburg’s] followers, his wide range of interests was narrowed down to iconography and iconological research.” Urmașii la care se referă Woodfield sunt Fritz Saxl și, în special, Panofsky. V. Richard Woodfield, „Warburg’s Method”, în *Art History as Cultural History: Warburg’s Projects*, edited by Richard Woodfield, Amsterdam, 2001.

<sup>16</sup> Aby Warburg, „Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara” (1912), GS, p. 463: „[...] în centrul suprafeței reprezentationale [...] apare semnul zodiacal, flancat de câte trei figuri enigmatice. Simbolismul (*Symblik*) fantastic și complicat al acestor figuri a rezistat, până acum, oricărei încercări de elucidare / explicare; lărgind câmpul de analiză (către Orient), voi demonstra că aceste figuri sunt elemente constitutive ale concepțiilor – supraviețuitoare (*nachlebend*) – astrale asupra lumii zeităților grecești (*nachlebender astraler Vorstellungen der griechischen Götterwelt*).”

s-ar putea traduce printr-un impuls, funcționând ca factor declanșator al procesului euristic<sup>17</sup>.

*Supraviețuirea* antichității, într-o accepție *iconografică* a termenului, este identificată de Warburg încă din primul său studiu publicat<sup>18</sup>, dedicat „Nașterii Venerei” și „Primaverii”, de Botticelli: detaliul reprezentational (*bewegtes Beiwerk* – părul și accesoriul vestimentar aflate în „mișcare”) este perceput ca motiv tipic antic, care întruchipă o parte semnificativă<sup>19</sup> din căutările formale conștiente ale *Quattrocento*-ului. Prezența sa este urmărită până la aparițiile de pe sarcofage și reliefuri neo-atice, precum și în documentele textuale din vremea lui Botticelli – de la tratatul lui Alberti până la poemele „Giostra” și „Rusticus” ale lui Poliziano – la care pictorul face apel, „cedând presiunii”<sup>20</sup> celui din urmă. În mod similar, această etapă a demersului poate fi urmărită și pe parcursul altor studii: de pildă, traseul motivului „Morții lui Orfeu” este reconstituit, pornind de la desenul lui Dürer din 1494, de-a lungul Italiei (gravura din cercul lui Mantegna și *sursa* poetică a lui Poliziano, „Orfeo”), până la vasele grecești din vremea lui Pericle<sup>21</sup>, iar *figurile enigmatice* din frescele de la Ferrara sunt identificate, în cele din urmă, ca transpunere fidelă a *decani*-lor indieni (în fapt, ocultări ale simbolurilor astrale grecești), așa cum sunt descriși de un astrolog arab de secol IX<sup>22</sup>.

În introducerea la studiul despre frescele de la Ferrara, Warburg rezumă rezultatele cercetărilor sale de până atunci:

„Cu 24 de ani în urmă, la Florența, mi-am dat seama că influența antichității în pictura profană a *Quattrocento*-ului – în speță la Botticelli și Filippino Lippi – s-a manifestat printr-o schimbare / deplasare stilistică [*Umstilisierung*] în tratarea aparenței formei umane [*Menschenerscheinung*]. Aceasta se traduce în intensificarea dinamicii corporale și în agitația drapajelor după modelele antice ale artei și poeziei. Mai târziu, am remarcat că autenticele superlative ale limbajului gestual antic [*Superlative der Gebärdensprache*] au jucat, de asemenea, un rol în stilizarea emfatică a reprezentării corpului [*Muskelrhetorik*] la Pollaiuolo. Și, mai ales, că până și universul păgân<sup>23</sup>

<sup>17</sup> Pornind de la caracterul *enigmatic* al detaliului și încercând să deceleze fundamentele (în curente de gândire) ce au făcut posibilă dezvoltarea iconografiei, William Heckscher propune o descifrare a metodei și manifestării cunoașterii warburgiene din perspectiva teoriei celor trei trepte ale percepției umane, datorată lui Giambattista Vico. Reperării unei *figurii enigmatice* i-ar corespunde cea de-a doua etapă a percepției (în termenii lui Vico), bazată pe intuiție (sau inspirația suscitată de imagine) – aceasta ar reprezenta, așadar, punctul de plecare în identificarea iconografică. V. William S. Heckscher, „Die Genesis der Ikonologie” (1967), în *Bildende Kunst als Zeichensystem – Ikonographie und Ikonologie*, ed. Ekkehard Kaemmerling, Köln, DuMont, 1979, pp. 118–119.

<sup>18</sup> Aby Warburg, „Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling” (1893), GS, pp. 1–61.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 19: „[...] se poate suține [...] că tratarea *bewegtes Beiwerk* este unul dintre posibilele criterii ale influenței antichității”.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 55: „Dacă „influența antichității” ajunsese să reprezinte repetarea mecanică [*gedankenlose Wiederholung*] a motivelor dinamice intensificate [*gestiegerte Bewegungsmotive*], acest fapt nu trebuie pus pe seama antichității înseși [...], ci el se datorează unei tratări deficitare, în ceea ce privește raționalitatea / cumpătarea de care ar trebui să dea dovadă artistul [*Mangel künstlerischer Besonnenheit*]. Botticelli era unul din cei care erau prea flexibili în această privință.” V. și Gombrich, op. cit., pp. 78–79.

<sup>21</sup> *Idem*, „Dürer und die italienische Antike” (1905), GS, pp. 443–451, aici p. 446.

<sup>22</sup> *Idem*, „Italienische Kunst und internationale Astologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara” (1912), GS, pp. 459–483, aici pp. 467–469: „pe stratul primar al astrologiei grecești se așază schema egipteană a cultului *decani*-lor. În următorul strat are loc transformarea mitologică indiană, care (probabil prin filtrul persan) a trebuit să treacă prin mediul arab. Apoi, tradus [*Introductorium Magnum* al lui Abu Ma’schar], pe rând, în ebraică și în latină [...], cerul grecesc cu stele fixe [*griechischer Fixsternhimmel*] a intrat, finalmente, în cosmologia monumentală a Renașterii timpurii, sub forma celor 36 de figuri enigmatice [...] de la Ferrara.” V. și Gombrich, op. cit., pp. 254–264.

<sup>23</sup> În traducerea exactă „universul păgân al fabulelor”; s-ar putea traduce și prin „universul alegoric păgân”, sintagmă ce ar putea sublinia accepția lui Warburg asupra dualității Renașterii ca perioadă de tranziție între „simbolic și alegoric”. V. Mathew Rampley, „From Symbol to Allegory: Aby Warburg’s Theory of Art”, *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1 (Mar., 1997), pp. 41–55, aici p. 50. Gravura lui Dürer „Sau von Landser” din 1496 (din aceeași perioadă timpurie cu „Moartea lui Orfeu”), precum și lucrarea mai târzie „Melencolia I” (1514), marchează metamorfoza (sau sublimarea) iraționalului, magicului (supraviețuirea păgână a prevestirilor sau cea a zeităților astrologice „însăpăimântătoare”): pe de-o parte, într-o curiozitate a „naturii” [*Das naturwissenschaftliche Interesse an der Erscheinung*] – „Sau von Landser” – respectiv într-o alegorie a melancoliei geniului. V. Warburg, „Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten”, GS, pp. 487–559, aici pp. 524–530. Deși aceste două lucrări sunt discutate de

[*heidnische Fabelwelt*] al tânărului Dürer (de la „Moartea lui Orfeu” până la „Gelozia” [*Eifersucht*]) își datorează forța expresivă acestor *Pathosformel* autentice grecești – care, supraviețuind [*nachlebend*], i-au fost transmise de către nordul Italiei.”<sup>24</sup>

Două remarce se impun: dacă, la o primă vedere, demersul interpretativ pare să se situeze în descendența unor cerințe tradiționale ale disciplinei (rezolvarea *enigmei* în istoria artei, formularea *unui răspuns* în cheie stilistică), însăși necesitatea elaborării – prin apropiere<sup>25</sup> – unui nou limbaj critic (ne referim la conceptele-cheie *bewegtes Beiwerk*, *Pathosformel* sau *nachlebend*) denotă pluralitatea preocupărilor lui Warburg și implicita nevoie a acestuia de a se detașa de abordările curente din vremea sa. Pe de altă parte, identificarea *iconografică* (stratul „primar” al demersului) nu este niciodată concepută ca un scop în sine. Așa cum anunță explicit, în încheierea aceluiași studiu, dincolo de „rezultat”, ceea ce îl interesează cu adevărat este scoaterea în evidență a unei „probleme noi” – „influența antichității” (cu care își începe teza) face loc problematizării reprezentărilor figurative (*bildliche Vorstellungen*) ca *Nachleben* păgân, susceptibil să genereze, însuși, procesul de transformare stilistică<sup>26</sup>. Altfel spus, acumularea detaliilor, sub semnul *supraviețuirii*, conturează un spectru foarte larg, de la documentele textuale până la motivele reprezentăționale surprinse, mai apoi, în modurile lor de transmitere, la mizele (conștiente sau nu) ale acestui proces și la efecte. Se poate remarca, în lumina celor enumerate mai sus, o trecere de la stadiul *iconografic* al analizei (indispensabil și totodată cel mai puțin relevant pentru conceptul de *Nachleben* și pentru dezvoltările teoretice pe care le prilejuiește) la o viziune mai profundă asupra modului de funcționare a imaginii<sup>27</sup>, care conduce la reexaminarea întregii culturi occidentale.

Depășind cadrul analitic al istoriei artei, semnificația conceptului de *Nachleben* începe să se contureze mai clar: în primul rând, el semnalează configurarea unei viziuni fundamentale diferite asupra istoriei și temporalității. Un indiciu esențial, în acest sens, îl comportă însuși termenul și, în particular, unul din compoziții lui: *Leben*, *viața*. Dimensiunea vitalității reprezintă nucleul în jurul căruia elementele constitutive ale teoriei warburgiene se organizează, asemeni unor straturi concentrice, revelând „structura dialectică”<sup>28</sup> a *Nachleben*-ului antichității, care oscilează între *supraviețuire* (invalidând orice periodizare istorică<sup>29</sup>) și *re-naștere* (pusă, parțial, sub semnul voinței artistice). Imaginea dis-

---

Warburg în studiul despre Luther, publicat cu opt ani mai târziu, în care accentul nu mai este pus pe *Pathosformel*, punctul de vedere (așa cum ar reieși din traducerea noastră – transformarea alegorică, rațională a concepțiilor magice) este în consonanță cu studiul citat în text, despre astrologia de la Schiffanoia, unde face, în treacăt, referire la Dürer și *heidnische Fabelwelt*. Sintagma ar putea fi înțeleasă, așadar, ca o aluzie la preocupările cărora avea să le dedice, ulterior, o amplă cercetare sau ca un indiciu al acestora.

24 Aby Warburg, „Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara” (1912), GS, p. 461.

25 Termenul *bewegtes Beiwerk* pare să fie preluat de la Alfred von Reumont („Lorenzo di Medici”, 1883), care discută preferința lui Botticelli și a lui Filippino Lippi pentru accesoriul antic sau antichizant (*antikes un antikisierendes Beiwerk*). V. Gombrich, op. cit., p. 79. Iar în interpretarea lui Didi-Huberman, *Nachleben* este înfățișat ca o preluare și „deplasare conceptuală” de la etnologul Edward B. Tylor (Didi-Huberman, *L’image survivante*, pp. 52–60). Merită subliniat faptul că termenul care servește, în primul rând, analizei iconografice a fost preluat de la un istoric, în timp ce conceptul *Nachleben* – preluat dintr-o știință conexă – constituie un instrument cu un domeniu de aplicare mult mai vast.

26 Aby Warburg, GS, p. 479: „În ce măsură trebuie să percepem deplasarea stilistică (în ceea ce privește reprezentarea aparentei forme umane) din arta italiană ca pe un proces internațional de confruntare cu acele reprezentări figurative [*bildliche Vorstellung*] care au supraviețuit culturii păgâne [...]?”

27 În viziunea lui Giorgio Agamben, acestea s-ar traduce prin două dintre planurile principale ale „spiralii hermeneutice warburgiene”: istoria artei (iconografia) și istoria culturii (secundate de un al treilea plan, mai vast, și anume cel al „științei fără nume”). V. Giorgio Agamben, „Aby Warburg et la science sans nom”, în *Image et mémoire*, Desclée de Brouwer, 2004, pp. 9–35.

28 Georges Didi-Huberman, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 71–90.

29 *Ibidem*, pp. 51–115: Dinamismul (vital) al imaginilor (în interiorul a ceea ce Tylor, fondatorul teoretic al conceptului de *survival*, vedea un nod dialectic temporal, ce înglobează mișcările evolutive alături de cele care îi rezistă), mobilizat de Warburg într-o abordare antropologică a culturii, anacronizează istoria și, în consecință, se situează într-un *timp propriu, impur, fantomatic*. În aceasta constă și noutatea *supraviețuirii* warburgiene (ca timp istoric complex, ce însumează manifestări artistice eterogene), privită în cadrul teoriilor precedente cu privire la supraviețuire

pune, în acest scenariu, nu atât de o viață individuală (lipsită de orice legătură cu mediul cultural înconjurător), cât de o dinamică și de o putere (*Macht*) care îi sunt proprii: ca rezultat al unor „mișcări” eterogene (descifrabile atât cu ajutorul istoriei, cât și cu cel al antropologiei sau psihologiei), în interiorul cărora se situează și față de care e „reactivă” – fără a deveni ceva încremenit în trecut, „subordonat” istoriei, ca eveniment consumat<sup>30</sup> –, ea „ne obligă să o gândim ca pe un moment energetic”, al cărui „timp complex nu coincide cu timpul istoric”<sup>31</sup>. În acest context, „schimbările stilistice” identificate de Warburg nu sunt tributare unei viziuni de tip „istoria stilurilor” (Winkelmann<sup>32</sup>), care percepe o perioadă ca fiind închisă, unitară în ceea ce privește manifestările ei. Descifrarea pornește de la o problematizare a temporalității înseși: dimensiunea *anacronică* a imaginii („coliziunea prezentului cu trecutul”) este cea care îi deschide stilului propriul viitor.

Circulația motivelor, raportarea oamenilor Renașterii la antichitate și concepția cu privire la ea constituie o parte din corpusul de elemente definitorii pentru *Nachleben*, care se regăsește – de o manieră mai mult sau mai puțin accentuată, explicită – în majoritatea studiilor lui Warburg. Exemplele la care am recurs înfățișează câteva puncte de reper ale sistemului de gândire warburgian în dimensiunea lor cea mai pregnantă. Altfel spus, pentru a surprinde stratul interpretativ mai complex ce se profilează prin teoria *Nachleben*-ului, putem începe prin a ne întreba care sunt mizele și condițiile proceselor care au loc în *istoria artei*, respectiv în circulația a ceea ce definește ca *nachlebende bildliche Vorstellungen* – o expresie dificil de echivalat în română, dar inconvertibilă atunci când vorbim despre Warburg, care ar putea fi parafrazată astfel: „reprezentările figurative transmițătoare ale supraviețuirii”. În virtutea a ce sunt mobilizate „noile” concepte de către Warburg și care sunt *efectele* acestui *Nachleben* pe care intenționează să le constate? Așa cum s-a văzut până acum, *efectele fixate* în cursul istoriei (operele de artă) sunt sesizate cu o oarecare ușurință de către istoricul de artă, într-un discurs despre migrațiile motivelor reprezentationale (surse, influențe, idealuri). Ceea ce s-a pierdut însă, în termenii lui Warburg, este „procesul viu”<sup>33</sup>, al cărui rezultat concret îl constituie opera de artă. Efortul științific trebuie să se concentreze, așadar, în jurul restaurării acestui proces, îndreptând un neajuns – inevitabil – al *Istoriei*. Or, pentru Warburg era evident că această exigență ar fi riscat să pară, de la bun început, implauzibilă: istoria artei, de una singură, nu i-ar fi putut oferi (la acea vreme) un sprijin solid în confruntarea cu *Istoria*; căile de pătrundere către aceste fenomene complexe trebuiau căutate altundeva. Astfel, adoptând poziția de *Kulturwissenschaftler*, „psihistoric al culturii”<sup>34</sup> sau „seismograf”, Warburg se apropie de imagine în năzuin-

(este invocat *Nachleben*-ul lui Springer, care „simplifică istoria, periodizând-o”) și care a fost anticipată de viziunea lui Burckhardt asupra timpului (marcat de „bântuiri, hibridizări, anacronisme”).

30 În viziunea lui Claude Imbert, această caracteristică a imaginilor ar fi ilustrată de Warburg prin intermediul atlasului *Mnemosyne*, în care „nicio imagine nu putea scăpa seriei căreia îi aparținea și nici nu putea opri succesiunea metamorfozelor sale”, Claude Imbert, „Warburg de Kant à Boas”, *L'Homme* 2003/1, no 165, pp. 11–40, aici p. 20.

31 *Ibidem*, p. 39.

32 Conceptul de *stil* presupune la Winkelmann, în primul rând, o judecată de valoare: arta grecească rămâne „marele stil” [*der grosse Stil*] la care trebuie raportate stilurile ce i-au urmat. Istoria artei pe care o scrie devine astfel „istoria unui ideal”, fiind în același timp încă îndatorată concepției „biologice” vasariene asupra istoriei (*origine, înflorire, decadență*). V. Hermann Bauer, *Kunsthistorik, eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München, C. H. Beck, 1989, pp. 68–72.

33 Aby Warburg, „Bildniskunst und florentinisches Bürgertum”, GS, p. 95: „[...] istoriei artei [...] nu îi stă la dispoziție decât rezultatul procesului artistic (adică însăși opera de artă); [...] iar adevărul indefinibil și surprinzător conținut în operă [...] scapă conștiinței personale sau istorice”.

34 „Faptul că [Warburg] se definea ca «psihistoric» sugerează, deja, că înțelegerea sa asupra istoriei artei transgresa granițele disciplinei.”, Bernd Roock, „Psychohistorie...”, pp. 231–232. V. și *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, ed. De K. Michels, Ch. Schoell-Glass, Berlin, Akad.-Verl., 2001, p. 429: „Uneori am impresia că sunt un psiho-istoric care citește schizofrenia Occidentului prin imagini, într-un reflex autobiografic [...]”.



ța de a-i demasca agenții individuali și culturale<sup>35</sup>, atât în dimensiunea lor stabilă, conștientizată, cât și în cea *simptomală*<sup>36</sup> (asumându-și privilegiul unui punct de vedere globalizant, retroactiv).

Capacitatea de *supraviețuire* a imaginii presupune și generează în același timp o relație „conflictuală” [*Auseinandersetzung*] cu artistul care o fixează în cursul istoriei, desfășurând, de la bun început, accepția unei preluări „pașnice” a unor motive sau teme figurative. Deși urmărirea traseelor [*Wanderstrassen*] acestora și identificarea preluărilor concrete se dovedește a fi foarte productivă, ea țintește, de fapt, către sublinierea existenței unor „tensiuni culturale”<sup>37</sup>. Astfel, discursul postulat de problematica *Nachleben* trebuie să facă loc preocupării cu privire la „motorul” manifestărilor vizuale (dincolo de *miza* artistului și contextul cultural imediat, care garantează „procesul viu”): genealogia motivelor (a *efectelor fixate*) nu este operată în virtutea recuperării „originii” (în sens absolut), ci îndeplinește funcția de argument, ca element constitutiv al *viziunii simptomale*. În interiorul acesteia, spectrul *efectelor* depășește cadrul istoriei artei, tinzând către afirmarea unei constante culturale – mai precis, acel *Nachleben-motor*, totodată cauză și efect al „dialecticii” și „dinamicii” Renașterii<sup>38</sup>, precum și al tensiunilor presupuse a străbate cultura occidentală în ansamblul ei. Reaparitia imaginilor la intersecția dintre dorința (dominantă) de progres și tradițiile (doar aparent pierdute) figurative, religioase sau ritualice reprezintă, în accepția lui Warburg, simptomul unui conflict interior, înrădăcinat în antichitatea păgână. În acest sens se poate înțelege „diagnosticarea omului occidental”<sup>39</sup> operată de către Warburg în cadrul „psihistoriei” unei culturi – percepută ca un proces modelat de *Nachleben*.

În cazul specific al Renașterii, tensiunile izvorăsc din conjugarea culturii umaniste, înclinată către progres și emancipare [*Aufklärung des guten Europäer*<sup>40</sup>], cu componentele reziduale ale unui fond cultural moștenit, încă activ (spre exemplu, antichitatea di-onisiacă sau Evul Mediu „fetișizant”<sup>41</sup>). Ca oglindă a acestei stări, manifestarea vizuală capătă un dinamism intensificat, care rezultă din coexistența unor episoade anacronice – intercalări, alunecări și deplasări temporale – în interiorul unei reprezentări, al unei „perioade”<sup>42</sup> și, *in extenso*, marchează specificul întregii culturi occidentale, bântuită de *fantoma* antichității.

35 „[...] Warburg attempted to maintain a coherent balance between the way a work of art eventuated in the specific form and quality it did and its connection with the larger culture around it.”, Alon Confino, „Memory and Cultural History: Problems of Method”, în *The American Historical Review*, vol. 102, no 5 (Dec., 1997), pp. 1386–1403, aici p. 1391.

36 Istoria artei devine la Warburg *simptomul* istoriei culturii, a cărei evoluție poate fi recuperată prin intermediul *simbolurilor* pe care arta, ca parte constitutivă a culturii în curs de emancipare, le creează. V. și Bauer, op. cit., p. 97.

37 Warburg vorbește de o „tensiune binară în moștenirea culturală”. *Tagebuch...*, ed. cit., p. 341. Altfel spus, în viziunea lui Warburg, esența oricărei „epoci” se dezvăluie în suma tensiunilor și contradicțiilor care o străbat. V. și Roeck, op. cit., pp. 237–239.

38 G. Didi-Huberman, *L’image survivante*, ed. cit., pp. 71–81: trasând influența lui Jakob Burckhardt în gândirea warburgiană, Didi-Huberman subliniază caracterul temporal (și stilistic) *impur* al Renașterii în viziunea lui Burckhardt (*temps-coupure* de recuperare conștientă a antichității și *temps-remous* al reziduurilor vitale, *lebensfähige Reste*) și, prin analogie, al *Nachleben*-ului warburgian.

39 V. Giorgio Agamben: „[...] les solutions stylistiques et formelles, adoptées chaque fois par les artistes, se présentent comme des décisions éthiques définissant la position des individus et d’une époque par rapport à l’héritage du passé, et l’interprétation devient, par là même, un diagnostic de l’homme occidental luttant pour guérir de ses contradictions et pour trouver, entre l’ancien et le nouveau, sa propre demeure viable.”, op. cit. p. 17.

40 A. Warburg, GS, p. 479.

41 A se vedea practica „populară” (în rădăcinată în evul mediu și aproape uitată în istoria artei de până la Warburg) a *ex-voto*-ului, concomitentă cu perioada dezvoltării portretului renașcentist. Intenția lui Warburg nu este aceea de a demonstra o „influență” în ceea ce privește realismul reprezentării; însuși faptul că aceste două abordări figurative în aparență divergente coexistă în conștiința socială (este invocat exemplul reprezentărilor lui Lorenzo de Medici, atât sub forma *ex-voto*, cât și în fresca lui Ghirlandajo din capela Sassetti) semnaleză caracterul conflictual (venerarea păgână și devoțiunea creștină) și, implicit, dinamismul culturii renașcentiste. V. A. Warburg, „Bildniskunst und florentinisches Bürgertum”, GS, pp. 89–127.

42 Warburg nu se referă doar la Renașterea Italiană: atenția acordată, deopotrivă, spațiului german și schimbărilor acestuia cu Italia – „sub semnul antichității” – poate fi înțeleasă ca mijloc de afirmare a *Nachleben* ca proces internațional, definitoriu pentru formarea culturii europene. Gertrud Bing o recunoaște încă din 1932: „raportul dintre țările nordice și Italia reprezintă, de fapt, problema centrală a istoriei culturii europene [...]”.

*Nachleben* – fiind, mai curând, un instrument elastic de abordare teoretică, decât un concept uniform – indică, în ordinea unui discurs dispersat în detalii, uneori abstract și greu de captat, ceea ce *Pathosformel* reliefează concret, de o manieră mai percutantă, poate, decât *bewegtes Beiwerk*: dualitatea restituirii antichității în perioada renașcentistă, aflată la intersecția dintre accepția apolinică și cea dionisiacă, între „compromis” și „tensiune”, emancipare umanistă și *phobos* rezidual. Acolo unde *Nachleben* (ca „timp psihic”) constituie o meditație în cheie psihologică pe marginea istoricității, *Pathosformel* – ca instrument mobilizat în elaborarea unei „psihologii a expresiei” – oferă un conglomerat dinamic de „gesturi psihice”, simptomale.

Mai devreme ne-am confruntat cu expresia *bildliche Vorstellung* [*der nachlebenden heidnischen Kultur*], pe care am parafrazat-o, într-o primă instanță, prin „reprezentările figurative / vizuale transmițătoare ale supraviețuirii păgânismului”. Fiind la fel de greu de echivalat în română ca termenul *Nachleben*, această sintagmă ar putea, într-un efort de cuprindere a câmpului său semantic, să contribuie la clarificarea semnificației celui din urmă (în cadrul abordării warburgiene). Conceptul de *Nachleben*, așa cum îl înțelege și mobilizează Warburg pe parcursul întregii sale cariere științifice (de la scrieri și conferințe până la definirea obiectivului *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* – ca centru de studii dedicat *Nachleben*-ului antichității), trimite, înainte de toate, la un discurs diferit despre istorie, în interiorul unei istorii a artei definită, în mod aparent paradoxal, de „anacronism”. Pornind de aici, expresia *bildliche Vorstellung* poate deveni deosebit de utilă, ca instrument de nuanțare a viziunii asupra formelor și a proceselor de transmitere (*Überlieferung*) a antichității (inclusiv prin *Pathosformel*).

Într-un sens foarte restrâns, „reprezentarea – plastică – figurativă” poate fi echivalentă cu obiectul de artă propriu-zis, în dimensiunea sa materială. „Reprezentarea mentală”, indisolubil legată de cea dintâi, constituie cel de-al doilea strat semnificativ pentru *bildliche Vorstellung*. În cele ce urmează vom încerca să verificăm în ce măsură aceste două dimensiuni / accepții sunt prezente în gândirea warburgiană: operând o mișcare *inversă*, vom porni de la reprezentare ca „imagine mentală”, care „prezintă”, prin intermediul imaginației, *ceva* ce nu (mai) este în mod nemijlocit accesibil. Acest *ceva*, ca factor determinant al procesului (mental) de reprezentare (*Darstellung*), ar putea fi identificat, așa cum am arătat mai sus, într-un obiect de artă. Deși este prezent în analizele lui Warburg, obiectul de artă singular, ca sursă concretă (a se vedea gravura din cercul lui Mantegna care îi servește lui Dürer drept model nemijlocit pentru desenul „Moartea lui Orfeu”), ocupă un loc puțin însemnat în mobilizarea sintagmei *bildliche Vorstellung*. Aceasta se datorează faptului că intenția „generală” a lui Warburg nu este aceea de a descifra arta renașcentistă doar în termeni de „surse” și simple „preluări”. Or, un obiect de artă singular luat în considerare / situat alături de motoarele „reprezentării mentale” capătă statutul de *capodoperă* sau *punct unic de referință* – concepții care sunt dezavuate, în mod explicit, de Warburg. Fiind un element *puternic*, cu un caracter necesarmente determinant – dacă este privit în raport cu schimbările stilistice (*Umstilisierung*) asupra cărora Warburg își îndreaptă atenția – reprezentarea ca obiect concret, singular ar fi susceptibilă să devină „sursa unică”. Pe de altă parte, aceasta presupune un tip de raportare individuală (exemplul deja menționat al „Morții lui Orfeu”) sau colectivă (cum ar fi idealul pe care oamenii Renașterii – inclusiv Dürer,

unsprezece ani mai târziu<sup>43</sup> – îl identificau în „Apollo Belvedere”). În ambele cazuri, *Darstellung*, reprezentarea ca „sursă obiectuală precisă”, este bine înrădăcinată într-un context cultural imediat (sincronă sau revitalizată), în interiorul căruia deplasările stilistice au loc în mod conștient, potrivit unor țeluri și preferințe estetice manifeste (trivializând, în cazul Renașterii acesta ar fi învierea / recuperarea antichității). Această strânsă legătură este, chiar și pentru Warburg, greu de *slăbit*<sup>44</sup>, în virtutea înglobării ei într-o viziune care să afirme existența unui motor *trans-istoric*, datorită căruia moștenirii (culturale) *latente* să i se poată recunoaște, deopotrivă, aportul semnificativ adus proceselor de evoluție a orientărilor artistice.

Credem că tocmai datorită acestora Warburg recurge la o expresie atât de cuprinzătoare semantic, încât justifică / echivalează / constituie un punct de vedere care afirmă „reprezentarea mentală” ca fiind generată (și) de dinamica unor motive care circulă / aflate în circulație. Departe de a fi „incompatibile” cu acea categorie de reprezentări pe care am încercat să o definim mai sus, *motivele dinamice*, prin însăși natura lor *hibridă*, pot să cuprindă o arie mult mai vastă (din punct de vedere geografic, temporal, structural) de elemente definitorii pentru reprezentarea – mentală – figurativă. Altfel spus, ele pot fi, pe de-o parte, *imagini* (legate strict de experiența *exteroară*, senzorială), ca forme de expresie vizuală majore (atât în ceea ce privește perspectiva istoriei artei, cât și pe cea renașcentistă asupra lor), precum „Apollo Belvedere”, dar, mai ales, minore (motivul *nimfei*<sup>45</sup>, care, dincolo de apariția sa la Botticelli și Ghirlandaio, circulă de-a lungul unei multitudini de medii, de la copii după gravuri italiene, sărbători populare, teatru, până la timbrele și reclamele din secolul XX). Pe de altă parte, *imagea*, ca motiv, este identificată de Warburg și în sursele textuale (extrasenzoriale): accesoriul dinamic botticellian (*bewegtes Beiwerk*), de pildă, capătă (și) un caracter „normativ” datorită lui Alberti<sup>46</sup>, fiind revitalizat, în același timp, în poemele lui Angelo Poliziano<sup>47</sup>.

Motivul *patetic* al morții lui Orfeu pare să cuprindă toate componentele enumerate mai sus, aflându-se la confluența dintre reprezentarea textuală („Favola di Orfeo” a lui Poliziano), reprezentație (punerea în scenă a tragediei la palatul ducal din Mantua) contaminată cu dimensiunea ritualică (transmisă prin *moresca carnavalescă*, populară<sup>48</sup>) și reprezentare figurativă, plastică (de la sarcofagele romane accesibile artiștilor din *Quattrocento* până la modelul concret utilizat de Dürer).

<sup>43</sup> „Ceea ce cu unsprezece ani în urmă îmi plăcea atât de mult, acum nu îmi mai place.” [„Und das Ding, das mir vor eilf Jahren so wohl hat gefallen, das gefällt mir itz nüt mehr”]. Dürer se referea la gravurile italiene pe care le-a copiat în intervalul 1494–1495, de la „Moartea lui Orfeu” până la „Lupta tritonilor” etc. V. Dürer... în Warburg, GS, p. 448.

<sup>44</sup> Prin aceasta nu intenționăm să afirmăm că Warburg nu acordă (suficientă) atenție contextului artistic și cultural renașcentist (chiar și din perspectiva – unilaterală – în care era perceput de către majoritatea precursorilor și contemporanilor săi), ci dimpotrivă: în primul rând printr-o cunoaștere pătrunzătoare a acestuia, Warburg reușește să afirme existența mai multor agenți activi simultan, care, datorită naturii lor contradictorii, pot fi sustrași contextului imediat, spre a fi integrați într-un plan interpretativ îmbogățit din punct de vedere cronologic, geografic și causal. În acest, sens poate fi vorba de o *slăbire a forței determinante* inerente legăturii „reprezentării” cu contextul cultural imediat – nu ca subminare, ci ca factor de nuanțare a viziunii istoricului.

<sup>45</sup> „The running or dancing figures with fluttering garments and blowing hair, called Ninfe, which appeared in pictures, were also abundantly described in contemporary poems and used as stage properties on the *carri* of festival processions.” Gertrud Bing, „A. M. Warburg”, în *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 28 (1965), p. 305.

<sup>46</sup> „Ne place să vedem o oarecare mișcare la părul capului, la coșite, la frunze și la orice veșmânt. Îmi place să disting la păr același număr de mișcări: el se rotește în jur ca și când ar vrea să se înnoade, se undiește în aer ca vâpăile sau ca niște șerpi, legându-se laolaltă, sau zvâcnind încoace, sau zvâcnind încolo. [...] În același fel, dungile veșmintelor fac și creează și ele alte dungi, ca și ramurile copacilor. [...] Și dacă vrem să dăm mișcare veșmintelor, ele fiind grele și atârând greu la pământ, într-o pictură, trebuie să introducem chipul zefirului sau al austrului care să sufle printre nori pentru ca veșmintele să zboare [...]”, Leon Battista Alberti, *Despre pictură*, București, Meridiane, 1969 (trad. George Lăzărescu), p. 59. V. Warburg, GS, p. 11.

<sup>47</sup> „[...] datorită îndemnelui lui Alberti, Poliziano ar fi putut primi un imbold sau o încurajare în a percepe redarea *bewegtes Beiwerk* ca problemă artistică [...]”. Mai departe, Warburg subliniază și importanța surselor poetice antice (Ovidiu și Claudian), pe care Poliziano le imită / preia fidel [*getreu nachbildete*] în scopul reprezentării textuale a *bewegtes Beiwerk*; v. Warburg, GS, p. 13.

<sup>48</sup> V. Giovanni Careri, „Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire”, în *L'Homme* 2003/1, no 165, pp. 41–76, aici p. 57: „[...] les formes les plus «hautes» de l'élaboration des mythes antiques (celles empruntées par Poliziano et par Dürer) peuvent rencontrer les survivances folkloriques païennes (celles de la *moresca carnavalesque du coeur des bacchantes*)”.

Moștenirea *latentă* este prezentată, așadar, în chip de agent dinamic, care nu este necesarmente condiționat de o etapă – marcantă – evolutivă a unei civilizații. Într-un asemenea context, acest tip de moștenire, altfel difuză, devine doar mai vizibilă (prin contrast), putând să se manifeste însă oricând, ca *supraviețuire* (a unei formule expresive). Toate aceste tipuri de *imagini*, ce pot fi integrate în ceea ce Warburg părea să înțeleagă prin *bildliche Vorstellung*, își găsesc locul privilegiat (*determinant*) în memoria colectivă (sau în „imagarul colectiv”<sup>49</sup>), mai mult decât în circulația lor fizică, devenind un „*locus* al transmiterii supraviețuirilor păgânismului”, ca *Erinnerungsbilder*.

Întreaga discuție în jurul *Nachleben* și al „metodei” lui Warburg oferă, neîndoindu-ne, un câmp de studiu foarte bogat și fertil, marcat de eforturile de a-l „atrage” – ca *înainte-mergător* – de partea diferitelor curente teoretice ale secolului XX, până la abordările cele mai actuale. Disputele în istoriografia recentă sunt, așadar, inevitabile – fie că devin programatice (criticile direcționate explicit la adresa unor exegeți), fie că reies, în mod tacit, din unghiul de vedere mobilizat în procesul de reinterpretare a lui Warburg. Trecând cu vederea caracterul uneori polemic al discursurilor, ceea ce rămâne incitant în aceste studii este modul în care posteritatea își construiește punctul de vedere în funcție de propriul domeniu științific, proiectându-l – nu rareori forțat sau reductiv – asupra lui Warburg<sup>50</sup>. Pe de altă parte, unul dintre meritele esențiale ale acestor „revitalizări” este exercitarea unei priviri critice asupra evoluției disciplinei și o recuperare a istoriei acesteia. Inclusiv în această dublă dimensiune a întoarcerii la Warburg există controverse: în timp ce deseori prevalează importanța „metodei” lui Warburg, a situației ei în contextul științific din care ia naștere, precum și raportarea ei, ca moștenire, la continuatorii – mai mult sau mai puțin „fidei” – din cercul institutului warburgian, una dintre ultimele tendințe pare să claseze acest tip de demers ca fiind deja depășit<sup>51</sup>. În logica acestor discursuri, prioritatea ar fi, așadar, o punere la încercare a validității abordărilor warburgiene, nu numai în interiorul domeniilor sale de studiu – în mod evident – predilecte (de la Renaștere până la culturile primitive americane), ci în contextul cultural actual. Se poate remarca, așadar, cum cel care, cu numai trei decenii în urmă, era „cel mai prost documentat gânditor al secolului XX”<sup>52</sup>, a atins la ora actuală un renume atât de mare încât, de multe ori, studiile despre el iau forma unei apologii aproape „eroizante”, începând să provoace, deopotrivă, și „reacții adverse”<sup>53</sup>.

49 V. Sigrid Weigel, „Aby Warburg’s Schlangenritual: Reading Culture and Reading Written Texts”, în *New German Critique*, no. 65, *Cultural History / Cultural Studies* (Spring–Summer, 1995), pp. 135–153 (trad. Jeremy Gaines, Rebecca Wallach), aici p. 137. Deși Weigel nu indică în mod explicit o traducere pentru *bildliche Vorstellung* prin „imagarul colectiv”, putem presupune că această sintagmă reprezintă o posibilă interpretare a conceptului warburgian.

50 Warburg este „afiliat” reflecțiilor teoretice care pornesc cu cele de tip „antropologia imaginii” (Didi-Huberman, Severi, Belting), „Bildwissenschaft” (Bredenkamp), „Visual Culture” (Moxey) [v. Brassat/ Kohle, *Methoden-Reader Kunstgeschichte*, Köln, Deubner Verlag, 2003, pp. 42–43], până la meditațiile feministe pe marginea metodelor de abordare a imaginii [v. Griselda Pollock, „The afterlife of images: framing fathers”, în *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*, London, Routledge, 2007, pp. 9–25].

51 Am identificat acest tip de discurs într-un text al lui David Carrier. Aducând o critică la adresa cărții lui Karen Lang (*Chaos and Cosmos: On the Image in Aesthetics and Art History*, Ithaca, NY and London, Cornell University Press, 2006), Carrier sublinia anumite „probleme” legate de recuperarea istoriei artei ca disciplină și a originilor sale (inclusiv a lui Warburg). După spusele sale, abordarea lui Lang ar fi (în ceea ce îl privește pe Warburg, dar nu numai), dacă nu superficială sau eronată, atunci – cel puțin în cazul lui Warburg – „incomprehensibilă”, din cauza „limbajului exotic” al gânditorului, puternic influențat de curentele filosofice ale secolului XIX german. Inactualitatea lui Warburg nu este afirmată de la bun început de Carrier – ea reiese, ca punct de vedere individual din prisma criticii aduse abordării lui Lang, prin formularea unei întrebări (retorice) cu privire la aplicabilitatea și plauzibilitatea analizelor warburgiene în domeniul istoriei artei. Pe de altă parte, ea pare să rimeze, în contextul cultural actual, cu însăși inactualitatea acestor eforturi de recuperare care au ca obiect istoria istoriei artei, mai degrabă decât istoria artei propriu-zisă, „eșuând să ofere modele sau răspunsuri metodologice”. V. Carrier, David, „How can art history use its history?”, în *History and Theory*, nr. 46 (oct. 2007), pp. 468–476.

52 Afirmția (din anul 1990) îi aparține lui Horst Bredenkamp. Nu cu mult timp în urmă, publicațiile (inclusiv în spațiul german) despre Warburg însuși erau un număr restrâns (chiar și din scrierile sale propriu-zise lipseau atlasul, textele conferințelor, fragmentele etc.). Demersurile de recuperare erau deja puse în mișcare, „scandalului începea să i se pună capăt”, iar Bredenkamp recunoștea în acestea un „moment propice” („*günstiger Augenblick*”), promițător. V. Horst Bredenkamp, „«Du lebst und thust mir nichts.» Anmerkungen zur Aktualität Aby Warburgs”, în *Akten des internationalen Symposions. Hamburg 1990*, editat de Horst Bredenkamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass, Weinheim, 1991, pp. 4, 5.

53 „The whole intellectual culture has changed too dramatically to make these German thinkers [Wölfflin, Panofsky, Warburg] an essential resource.”, D. Carrier, op. cit., p. 476.

Deși au existat tentative<sup>54</sup> de a păstra vie memoria lui Warburg imediat după moartea sa, în 1929, contextul politic german determină o serie de evenimente care vor fi avut să contribuie la „umbrirea figurii lui Warburg”<sup>55</sup> pentru mai mult de trei decenii: întreruperea activității din cadrul *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, odată cu mutarea forțată a acesteia la Londra (în anul 1933), precum și exilul unora dintre cercetătorii din cercul Institutului (Saxl, Wind, Panofsky, Cassirer). Abia odată cu publicarea „Biografiei intelectuale”, în 1970, un nou val de recuperare este pus în mișcare, de așa manieră încât receptarea universală a lui Warburg a devenit cea a „personajului creat de Gombrich”<sup>56</sup>. Reacțiile virulente nu s-au lăsat așteptate, iar până în ziua de astăzi Warburg, așa cum a fost pus în lumină de Gombrich, rămâne un subiect de dispută. Unul dintre reproșurile principale aduse lui Gombrich este omisiunea sau simplificarea elementelor problematice și totodată definiții ale gândirii warburgiene, și anume cele care gravitează în jurul concepțiilor cu privire la *Nachleben*<sup>57</sup> și *Pathosformel*.

Ni se pare sugestiv, în acest sens, să ne referim, deocamdată, la poziția sa (anterioară publicării biografiei) din *Normă și Formă*. Gombrich aduce în discuție semnalmamentele majore, identificate de către Warburg, ale stilului antichizant din Renaștere (*bewegtes Beiwerk* și *Pathosformel*), arătându-și însă scepticismul la adresa punerii în practică a unei analize dispuse în jurul acestora. Abordarea warburgiană (în fapt, doar unul dintre compuşii săi – și, încă, „reduc” la dimensiunea „iconografică”<sup>58</sup>) este înfățișată, mai degrabă, ca un model ne-productiv: „oricât de rodnice s-ar fi dovedit aceste prime formulări, nu cred că ne putem mulțumi să le repetăm, căci, așa cum se prezintă, ipoteza lui este prea îngustă și totodată prea amplă”<sup>59</sup>. Această formulare enigmatică s-ar putea traduce astfel (dincolo de problema decelării „principiilor generale” ale imitației stilului *all’antica*, formulată mai apoi – explicit – de Gombrich<sup>60</sup>). Altfel spus, toată „mașinăria teoretică” pusă în mișcare – odată cu invocarea acestor termeni – duce la o dispersie a discursului într-o rețea de detalii conexe fenomenului vizual, care face imposibilă izolarea lor de context în virtutea „descrierii procedeelelor” și a „căutării unor principii generale”. Luându-și această precauție, Gombrich operează – implicit – trecerea de la detaliul *problematic* la formularea principiului („iluzia vieții”<sup>61</sup>). Așa cum amintea recent David Freedberg, posteritatea critică warburgiană este inevitabil marcată de diferențele intelectuale care-l despart pe Warburg de Gombrich<sup>62</sup>.

Atât în timpul vieții, cât și în cercul care s-a format în jurul său, transpare dimensiunea de „opozant” asumată de Warburg: este suficient să evocăm dimensiunea dionisiacă

54 La scurt timp apar o serie de texte dedicate lui Warburg (spre exemplu, Wilhelm Waetzoldt și Giorgio Pasquali, în 1930, Edgar Wind, în 1931), iar în 1932 se publică volumul *Gesammelte Schriften*.

55 Gertrud Bing, „A. M. Warburg”, în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 28, 1965, pp. 299–313, aici p. 300.

56 „Der weltweit rezipierte Warburg ist der Warburg Gombrichs”, Roeck, op. cit., p. 231.

57 O simplă comparație între indexul *Gesammelte Schriften* și cel al *Biografiei intelectuale* se poate dovedi destul de sugestivă în acest sens: în timp ce intrarea (*Eintrag*) „Nachleben” se întinde pe mai multe pagini în *Gesammelte Schriften*, la Gombrich termenul este menționat doar de 6 ori.

58 În momentul publicării cărții *Normă și formă*, Gombrich era familiarizat îndeaproape cu gândirea warburgiană (dat fiind amplul interval – din anul 1936 – în care a lucrat, alături de Gerturd Bing și Fritz Saxl, la sistematizarea notițelor și documentelor rămase de la Warburg). Reducerea instrumentului warburgian la dimensiunea iconografică nu poate fi pusă pe seama unei neglijențe sau neînțelegeri, ci a fost, probabil, operată în mod conștient de către Gombrich (spre a-și susține și clarifica propria metodă). O indică, de altfel, și un pasaj din biografie: „[...] echivalarea metodei lui Warburg cu «iconografia» este cât se poate de eronată. Iconografia reprezintă pentru Warburg doar unul dintre pașii pregătitori pentru crearea înlănțuirilor [...] care scot la iveală contrastele, în dimensiunea lor formală și psihologică.”, E. Gombrich, op. cit., p. 358.

59 Ernst Gombrich, *Normă și formă*, București, Meridiane, 1981, p. 248.

60 *Ibidem*, p. 249.

61 *Ibidem*.

62 „For as long as I can remember, much has been made of the intellectual differences between Warburg and Gombrich. But in several critical respects these have been exaggerated, at the expense of Gombrich’s finely-tuned appreciation of Warburg”, David Freedberg, „Gombrich and Warburg: Making and Matching, Grasping and Comprehending”, în *ART and the MIND – Ernst H. GOMBRICH. Mit dem Steckenpferd unterwegs*, ed. Sybille Moser-Ernst, V & R unipress, Göttingen, 2018, pp. 39–62, aici p. 42.

(pe filiera lui Nietzsche<sup>63</sup>) pe care încearcă să o restituie atât antichității<sup>64</sup>, cât și demersurilor, mai mult sau mai puțin conștiente, de recuperare a acesteia, și care își găsește expresia, în plan formal, în gesturile „superlative” (*Pathosformel*), în contrast (operat conștient de către autor) cu viziunea, general acceptată la acea vreme, despre lumea clasică a lui Winkelmann (conceptul de *stille Groesse*) sau Burckhardt (antichitatea *apolinică*)<sup>65</sup>.

Privind cadrul mai larg, dincolo de problematica *Nachleben*-ului, a devenirii metodei în genere, se poate spune că mutațiile și deviațiile care au avut loc până la fondarea academică a iconologiei, odată cu Panofsky (și după), se datorează unei neînțelegeri fundamentale a ceea ce Didi-Huberman numește „invenția warburgiană” (a se vedea alăturarea practicii *ex-voto*-urilor cu portretistica „burgheză” din *Quattrocento*): „obiectul pierdut” este luat în considerare nu în virtutea unui demers deductiv (practicat, bunăoară, de Panofsky), ci al unuia de „supradeterminare”, în a cărui logică „originea” unei practici artistice nu poate fi înțeleasă doar în termenii genezei (stilistice) istorice. Includerea „obiectului pierdut”, ca „fenomen vizual intrinsec, apărut dintr-un fond antropologic” în discursul istoricului de artă, poate fi înțeleasă și ca o încercare de remodelare a granițelor disciplinei. Eșecul (regretat de Didi-Huberman) acestui model s-ar datorator faptului că acest „obiect pierdut” aduce cu sine o „malaise” în conștiința istoriei artei, nepregătită să facă față elementului „de negândit” (*impensable*) până atunci<sup>66</sup>.

William Heckscher, în studiul despre geneza iconologiei, aduce în discuție tehnica warburgiană a „izolării membrului slab” (nimic altceva decât „obiectul pierdut” la care face referire Didi-Huberman), susținând însă că „această izolare se baza pe motive istorice bine întemeiate; [Warburg] a fost în stare să demonstreze, cu ajutorul documentelor de arhivă, că Prisciani a ales cu bună știință artiști mai slabi și mai „ascultători” din punct de vedere iconografic”<sup>67</sup>. Din unghiul receptării lui Warburg, este interesant de văzut cum autorul încearcă să evidențieze în demersul warburgian tocmai dimensiunea de știință obiectivă (folosirea documentelor de arhivă – în etapa identificării iconografice), pozitivistă, trecând cu vederea caracterul structuralist (în etapa „iconologică”) al acestor interpretări ce gravitează în jurul problematicii *Nachleben*-ului. Departe de a fi lipsit de însemnătate în cadrul analizelor warburgiene, acest demers arhivistic constituie însă doar un prim pas, care îi deschide cercetătorului noi orizonturi, indicându-i alt tip de probleme, care, de-a lungul vremii, au ajuns să fie asimilate cu interogările inerente iconologiei sale specifice, *simptomale*. Reflecțiile lui Bernd Roeck în marginea iconologiei practicate de Warburg par, într-o primă instanță, să se afle în consonanță cu „gândirea pierderii” enunțată de Didi-Huberman. Tonul abordării difere însă: acolo unde primul identifică o metodă originală, pierdută din vedere din cauza neînțelegerii, pe de-o parte, și a denaturării *voite* a acesteia (de către Panofsky și Gombrich)<sup>68</sup>, pe de alta, Roeck afirmă eșecul „iconologiei” warburgiene – în fapt,

63 În sensul antitezei *apolinic – dionisiac* a lui Nietzsche, atât Panofsky, cât și elevul său Edgar Wind sunt priviți ca „adepti ai laturii apolinice a miturilor”, v. Jutta Held, Robert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft: Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln, Böchlau Verlag, 2007, p. 306.

64 „Die klassisch-veredelte antike Götterwelt ist uns seit Winkelmann freilich so sehr als Symbol der Antike überhaupt eingepägt, dass wir ganz vergessen, dass sie eine Neuschöpfung der gelehrten humanistischen Kultur ist; diese „olympische” Seite der Antike musste ja erst der althergebrachten „dämonischen” abgerungen werden.”, *apud Aby Warburg – Gesammelte Schriften*, herausg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, Kurt W. Forster, Nicholas Mann, Salvatore Settis und Martin Warnke, Berlin, Akademie Verlag, 1998, p. 491.

65 William S. Heckscher, „Die Genesis der Ikonologie” (1967), în *Bildende Kunst als Zeichensystem – Ikonographie und Ikonologie*, ed. Ekkehard Kaemmerling, Köln, DuMont, 1979, p. 122.

66 G. Didi-Huberman, „Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l’invention warburgienne”, în *Genèses*, 1996, pp. 145–163.

67 William S. Heckscher, op. cit., p. 121.

68 V. capitolul „L'exorcisme du Nachleben: Gombrich et Panofsky”, în G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, ed. cit., pp. 90–101.

„psiho-istoria” – corespondenta esențialmente „speculativă” a celei de-a treia etape interpretative panofskyene<sup>69</sup>.

Remarcăm așadar că tocmai noutatea lui Warburg, grație căreia va lua naștere iconologia, este cea care îi va fi fatală, prin denaturarea semnificației sale inițiale, odată cu Panofsky (supranumit de Didi-Huberman „exorcistul *Nachleben*-ului”).

Probabil că tocmai aceste dispute din interiorul disciplinei sunt cele care au generat, încă o dată (în ultimele trei decenii), un nou val de interes pentru personalitatea lui Warburg și, la rândul său, acest context – extrem de fertil, dată fiind multitudinea de „revizități” critice de la ora actuală – a prilejuit niște luări de poziție și în cadrul practicilor artistice. Căci unul dintre aspectele cele mai remarcabile care poate fi pus în legătură cu „subiectul-Warburg” este „generozitatea” teoriilor sale: ele nu oferă doar un mijloc de a privi, detașat, în urmă, în istorie (sau istoria artei), ci constituie, de asemenea, un model pentru apropierea de prezent ori un instrument versatil de lucru pentru construirea activă de imagini (fie că este vorba de lucrările unor artiști sau de eforturi curatoriale de a pune – altfel – în scenă *arta*). Iar *Atlasul Mnemosyne* reprezintă elementul, poate, cel mai fructificat de către artiștii<sup>70</sup> care se confruntă, mai mult sau mai puțin îndeaproape (ori conștient), cu moștenirea lui Warburg, căci, așa cum remarca Matthias Bruhn, acesta „poate fi comparat, în ceea ce privește dimensiunile, structura infinită și intenția sa ambițioasă, cu proiecte colective precum «Căutarea timpului pierdut» a lui Proust”<sup>71</sup>.

69 „Performanța lui Warburg nu a fost crearea unui instrument-minune [...]. Încercând să atingă un alt strat analitic prin ceea ce denumea «iconologie» (a treia treaptă [panofskyană]), Warburg se împotmolește, de fapt, în speculația «psihoistorică», de nesuștinut.”; Roeck, op. cit., p. 252.

70 Amintesc aici spectacolul performativ *Warburg's Memo* realizat de Lindy Annis împreună cu Antonia Baehr și Nicholas Bussmann, la teatrul Hebbel-am-Ufer din Berlin, în octombrie 2008 ([vimeo.com/394616152](https://vimeo.com/394616152)).

71 Matthias Bruhn, „Aby Warburg (1866–1929). The Survival of an Idea”, în *Enciclopédia e Hipertexto* ([www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/](http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/)).