

CARTOGRAFÍAS DE LA MEMORIA. ABY WARBURG Y EL ATLAS MNEMOSYNE

CARTOGRAPHY OF MEMORY. ABY WARBURG AND THE ATLAS MNEMOSYNE

Cristina Tartás Ruiz, Rafael Guridi Garcia

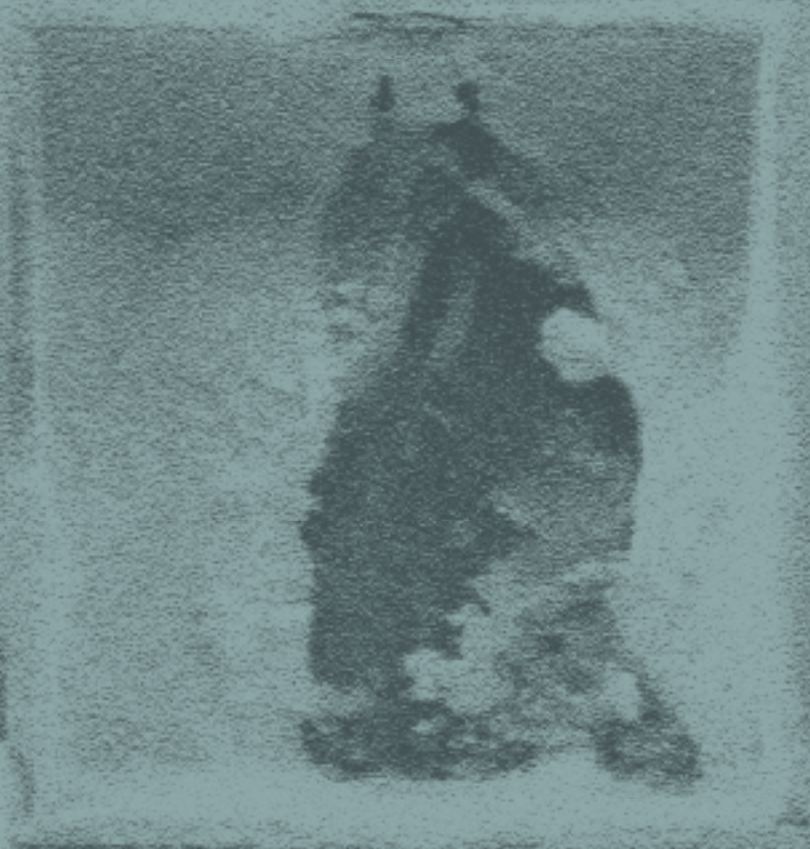
doi: 10.4995/ega.2013.1536

En 1905 Aby Warburg, un historiador del Arte alemán de origen judío interesado en la cultura clásica occidental propone un método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes. Poseedor de un ingente catálogo de imágenes, Warburg idea un procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes mediante técnicas de collage y montaje: el *Bilderatlas Mnemosyne*. El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito que crea una cartografía personal posibilitando constantes relecturas. Apenas desarrolladas por su temprana muerte, las lecciones de Aby Warburg impregnan toda la cultura visual venidera.

Palabras clave: *Aby Warburg, Atlas, Collage, Montaje, Proceso*

*In 1905, Aby Warburg, a german art historian of Jewish origin interested in western classical culture proposes a heuristic research method on memory and images. Holder of a huge image catalogue, Warburg devises a procedure to investigate and represent unobvious relations system trough collage and montage: the *Bilderatlas Mnemosyne*. Process allows replacing of images or introducing new elements to establish new relationship, an open & infinite procedure that creates a personal cartography thus making possible new constant rereading. Barely developed due to his premature death, Aby Warburg's lessons permeate all the coming visual culture.*

Keywords: *Aby Warburg, Atlas, Collage, Montage, Process*





1. S.Eisenstein, fotogramas del montaje de la escalera de Odessa, en *El Acorazado Potemkin*.

1. S.Eisenstein, frames of Odessa staircase's montage, from *The Potemkin Battleship*.



1

Los autores quieren dedicar el presente artículo a la memoria de Dario Gazapo de Aguilera, arquitecto, fundador del Master de Proyectos arquitectónicos y director del Departamento de Proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid hasta su fallecimiento el pasado verano de 2012. Dario siempre comentaba la extraordinaria importancia del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg

Arqueología del saber visual

En 1966, Michael Foucault abrió su celebrada obra *Las palabras y las cosas* con una disquisición sobre *Las Meninas* de Velázquez y su complejo juego de miradas, interdependencias y relaciones oblicuas, que se producían dentro y fuera del cuadro, entre los personajes y elementos de la pintura y un observador enfrentado a la misma, una compleja red de relaciones centrifugas que cuestionaban la aparente estabilidad de la doméstica escena.

En su inmediatamente posterior, *La Arqueología del saber* (1969), Foucault plantea una revisión ontológica y metodológica de las estructuras del conocimiento, según la cual, el saber está siempre estrechamente vinculado

a las características de cada época, que establece aquello que es decible y no decible. Para el filósofo francés, la historia del conocimiento no se caracterizaría tanto por la tarea de descubrir verdades del pasado como por el trabajo sobre una masa de información, “masas discursivas”, a las que organiza estableciendo series y relaciones. “El recorrido de las masas discursivas permite reconstruir aquellas “verdades evidentes” que constituyen a los sujetos como tales y que se hayan revestidas por “capas arqueológicas” que pueblan la memoria”¹. Cada época vendría definida, no tanto por un crecimiento acumulativo de saberes como por una reubicación del esquema general que las relaciona.

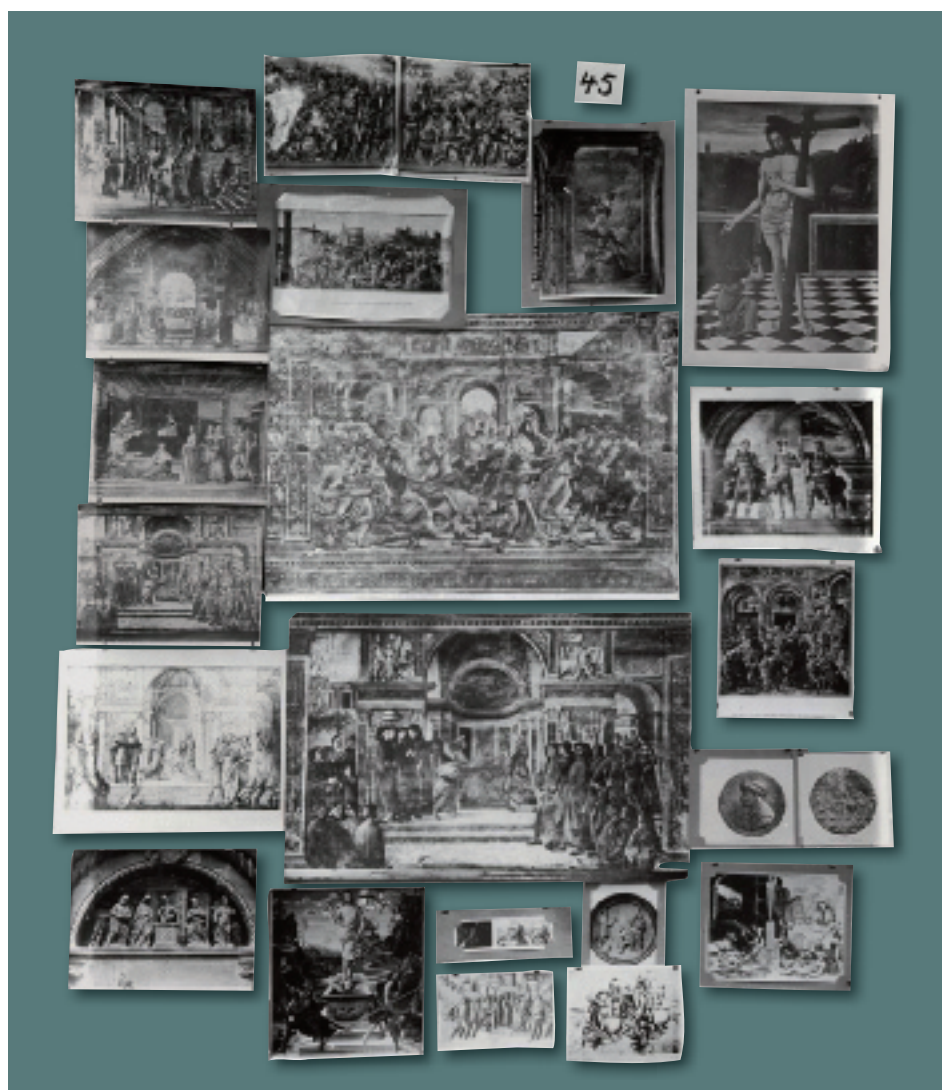
La formulación foucaultiana permite a Georges Didi-Huberman hablar de una “Arqueología del saber visual”², la superposición en capas arqueológicas de las imágenes heredadas de nuestro acervo cultural, entrelazadas en un sinfín de relaciones cruzadas, conscientes e inconscientes, en constante mutación y reposicionamiento. Los ecos de Freud son evidentes.

Authors want to dedicate this article to the memory of Dario Gazapo de Aguilera, architect, creator of the Master in Architectonical Projects and director of the Architectonical Projects Dept. in the ETSAM (High Technical School of Architecture, Madrid) until his recent passing away in last July, 2012, at the age of 53. Dario was aware of the extraordinary importance of Aby Warburg and his Atlas Mnemosyne

Archaeology of visual knowledge

In 1966, Michael Foucault opened his celebrated work *The Order of Things (Les mots et les choses- Une Archéologie des sciences humaines)* with a digression on Velázquez's *Las Meninas* and its complex game of gazes, interdependencies and cross relationships established within and without the frame, between characters or other elements and an external observer of the painting, a complex network of centrifugal tensions which questioned the apparent stability of the domestic scene.

In his subsequent work *Archaeology of Knowledge (L'archéologie du savoir)*, 1969, Foucault introduces an ontological & methodological review on knowledge structures, in which information is always in close relation with the characteristics of each era, thus establishing what can be –or can not be– said. According with the French philosopher, History of knowledge would be characterized not so much to reveal true facts from the past as to work with “information masses” (or “discursive masses”) organized by a series of



3

Atlas Mnemosyne

Al MONTAJE cinematográfico le correspondería en el campo de la creación plástica el COLLAGE de elementos dispersos. La introducción del tiempo fílmico solo puede darse en una secuencia de imágenes/montajes sucesivos, lo que lleva a la Serie o al ATLAS.

El Atlas propone una cartografía abierta, regida por criterios propios, de límites semánticos difusos (a menudo rayando en obsesiones personales), siempre abiertos, a sucesivas ampliaciones de campo o contenidos.

El Atlas no es en ningún caso un catálogo. El catálogo propone una sistematización ordenada de un universo

acotado a partir de unos criterios fijos previamente establecidos (de ahí, la frecuente crítica a determinados catálogos como “incompletos”). El Atlas, por el contrario, es por definición necesariamente incompleto, una red abierta de relaciones cruzadas, nunca cerrado o definitivo, siempre ampliable a la incorporación de nuevos datos o al descubrimiento de nuevos territorios. El Atlas constituye un Work in Progress *stricto sensu*.

No se lee un Atlas de manera secuencial, como un tratado o una novela; ni siquiera se lee desde una búsqueda sistémica, como se haría en un catálogo. La lectura del Atlas es abier-

2, 3. Aby Warburg, láminas 32, 45 del *Atlas Mnemosyne*

2, 3. Aby Warburg, sheets 32, 45 from *Atlas Mnemosyne*

The *atlas* proposes an open cartography, ruled by its own criteria, with blurred semantic boundaries (often dealing with personal obsessions), always opened to new fields or contents additions.

An *atlas* is by no means a catalogue. The catalogue proposes an ordered system of a delimited field from previously established criteria (hence the frequent criticism to certain catalogues as uncompleted). Instead, the *atlas* is essentially incomplete, an open net of cross relationships, never closed or definite, always extendable to additions of new data or discovery of unknown territories. An Atlas is a “Work in Progress” *stricto sensu*.

An *atlas* can not be read in a sequential way, like a novel or treatise. It is not even read from a systematic search, as it would be the case in a catalogue. Reading an *atlas* is an open, non-directional, undetermined process. Every information, every image brings us to new ones, often of a very different nature; its correspondences, far from being based on conceptual analogies or semantic hierarchies, are often established upon deep subconscious relationships, spontaneous, difficult to determine a priori. The reading of an *atlas* constitutes itself, a *situationist Derivé*.

In 1905, Abraham Moritz Warburg (1866-1929), later known as Aby Warburg, proposes a heuristic research method on memory and images. Aby Warburg was a German art historian of Jewish origins whose interests laid on Western classic culture and more specifically on the presence in the latter of numerous archaic elements, whose relations were not always ruled by principles of causality⁵. Obsessed perfectionist, Warburg coins the motto “God is in the details” (*Der liebe Gott steckt im Detail*) which was later taken by Mies van der Rohe, among others.

Owner of a huge catalogue of images, Warburg makes up a procedure of research and exhibition of non-obvious relationship systems: The *Bilderatlas Mnemosyne*, that could be translated as “Atlas of memory images”. Mnemosyne was daughter of Gaia and Uranus, and mother of the nine muses; in ancient Greece, she was considered the embodiment of memory; the words “mnemonic” and mnemotechnique” derive from her name.

In his introduction notes to the Atlas, Warburg declares: “There is a great amount of different



comprometido” 6. El procedimiento de elaboración del Atlas era la selección y manipulación (recortes, ampliaciones, detalles, etc...) de imágenes fotográficas y su colocación sobre una mesa negra, en forma de collage, para ser fotografiado. Cada una de las fotografías constituiría una de las láminas del Atlas. El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito.

Es importante reseñar que, para Aby Warburg, el Bilderatlas no es en absoluto un resumen gráfico de su pensamiento, sino pura esencia del mismo. El Atlas propone una máquina de activación de ideas y relaciones. Warburg entiende que las ideas no responden tanto a formas encontradas como a formas en transformación constante o “migraciones” (Wanderungen), planteando un conocimiento “nómada y desterritorializado”; tal y como señala Didi-Huberman, el Atlas “despliega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento dialéctico de la cultura occidental” 7. Así, en las primeras láminas del Bilderatlas, la confrontación de elementos clásicos grecorromanos con otros de muy distintas procedencias (culturas orientales, elementos mágicos o arcaicos, ritos adivinatorios persistentes...) rompen la pretendida pureza idealizada de la cultura clásica, permitiendo observarla desde posiciones más híbridas, mestizas e intemporales.

La historia del conocimiento en la cultura occidental se asienta en buena medida en el ideal platónico de la supremacía del concepto o la idea sobre la imagen (*la sombra falseadora de la realidad*, en el mito de la caverna). No en balde Platón desterraba a los artis-

tas de su república ideal. Sin embargo, en el siglo xx aparecen numerosas corrientes de pensamiento que cuestionan este sistema de jerarquías. Citemos aquí la apuesta de un *saber problemático* (propio de una *Ciencia Nómada*) en detrimento de un *saber axiomático* (característico de la *Ciencia Real o del Estado*) que planteaban Gilles Deleuze y Felix Guattari en *Mil Mesetas* 8. Más cercano a Warburg 9, Walter Benjamin hablaba de la Legibilidad (*Lesbarkeit*) del mundo, y de la visibilidad (*Anschaulichkeit*) de las cosas, “vinculadas al mundo por relaciones secretas” 10. Cuando Benjamin se refiere a “Leer lo nunca escrito” (*was nie geschrieben wurde, lesen*), parece estar citando expresamente los procesos expuestos en las láminas del Atlas.

Del cuadro a la mesa de disección

Aby Warburg concibe su Atlas en 1905, pero no comienza a desarrollarlo hasta 1924, trabajo que queda interrumpido a la muerte del historiador en 1929, apenas 5 años más tarde. Sin embargo su forma de trabajo trastoca toda la metodología usual en los análisis de Historia del Arte habituales; a diferencia de estos, Warburg propone una metodología que va más allá del habitual papel de observador para implicarse como actor: su posición constituye un puesto avanzado en el campo de la creación del siglo xx. Hasta entonces, el proceso creativo se investía de un carácter unitario y finalista, cuya meta era la consecución de la “obra maestra”, desechándose todos los trabajos preparatorios anteriores como meros auxiliares. En la *Enciclopedia* de Diderot y D’Alembert se define la pintura como “Representación de un tema que el pintor encierra en

From the picture to the dissection table

Aby Warburg conceives his Atlas in 1905, but he will not start to develop it until 1924; his work will be interrupted in 1929 with the historian’s own death, just five years later. However, his working schemes overthrow all the usual methodologies in History of Art. Opposed to the later, Warburg proposes a technique which goes beyond the usual role as an outside observer, to engage himself as an actor. His position constitutes an outpost in the creation field all over the 20thC. Until then, creative processes were conceived with a unitary and teleology’s character, its aim was the achievement of the “great masterpiece”, discarding all preliminary works as auxiliary sketches. In Diderot & D’Alembert’s Encyclopaedia, painting is defined as a “Representation of some theme that the painter encloses in a space usually decorated with a frame or border”. Under this trivial definition lay three basic ideas: thematic unity, time-unity (reproduction of a specific instant) and separation of the play field from surrounding reality through a frame or border.

But 20th century has evidenced something, it is the collapse of these three concepts: once disappeared its representative utility, painting, sculpture and lately, installations, performances or land art, all contribute to break up the frames, thus involving the –until then, passive– beholder; finally the unitary character of each single piece fades away in favour of an increasing interest in creative processes: nowadays a “masterpiece” is not considered out of its relative context; creative works (specially visual arts works) are framed within series or groupings which involve multiple interests and cross relationships. The Series, the “Opera Aperta” (open work), the “Work in Progress”, all contribute to reinforce the idea of an open process, continuous and infinite, whose occasional results –always provisional– we can hardly see, as still-frames in a film.

On the other hand, possibilities coming from confrontations in the montage technique are enriched with new inclusions: while Eisenstein uses frequently images to prompt straight metaphors and emphasise a latent idea (Odessa slaughter = cattle slaughter), other creative trends as surrealism (Freud again) add new –and often eerie– opportunities (eye+razor =?).

The disappearance of the frame introduces new operational formats, more suitable for new

creative processes: just as Warburg had predicted, the table becomes an able working tool, where arrangements can be materialized, compared and modified in a continuous process, verifying the results in real-time, every instant. The number of combinations and relational possibilities is infinite. Lautréamont—a clear precedent of surrealism—set it out in his famous comparison: “beautiful as the chance meeting on a dissecting-table of a sewing-machine and an umbrella” 11.

Confrontation of images on the working table neither defines new universe cartographies nor strictly ruled by logical reasons, but references and intuitions which split up reality in multiple layers of superimposed significances. The example cited by Foucault (and in which the philosopher recognizes an inspiring source for his work *The Order of Things*) is the well known “animal classification” found in certain chinese encyclopaedia, quoted by Jorge Luis Borges, which divided all the world’s fauna in: “a) those that belong to the emperor, b) embalmed, c) trained, d) piglets, e) mermaids, f) fabulous ones g) stray dogs, h) those included in this classification, i) those that tremble as if they were mad, j) innumerable ones, k) with a fine camel hair brush, l) etcetera, m) those that have just broken the flower vase, n) those that, at distance, resemble flies” 12. At the end, Borges works out his own *Atlas*, his last work (1985).

The montage technique on the operational table and the creation of personal *atlas* with specific cartographies have been a constant tool in the work of a large number of artists all along the past century; as a few examples, we can name the works of photographers like Karl Blossfeldt or Etienne-Jules Marey, the “*involuntary sculptures*” of George Brassai, the collages of Hanna Höch or the works of Gerhard Richter and Marcel Broodthaers, in whose pictures, series and collages are a constant presence—even in the graphic devices—of the Aby Warburg’s techniques. Moreover, Joseph Beuys (1921-1986) frequently backs up his performances in glass-showcases (=table+case) which collect testimonial remainders of a former rite, thus allowing the displayed remaining pieces to new relationships.

But maybe we can find the best example in a work from Gordon Matta-Clark, *Reality Properties: Fake States* (1973): the author bought legally a series of surplus plot remainders, absolutely unable for building (most of them strips near one meter

5. Joseph Beuys, *vitruvas*.
Arriba: *Labor (die Zunge)*; *Aus Celtic Schottische Symphonie*.
Abajo: *Für Zwei Wächter*; *Für zwei Fräulein mit leuchtendem Brot*. (todas: 1963-82).

5. Joseph Beuys, *glass cabinets*.
Above: *Labor (die Zunge)*; *Aus Celtic Schottische Symphonie*.
Down: *Für Zwei Wächter*; *Für zwei Fräulein mit leuchtendem Brot*. (all 1963-82).



5

un espacio adornado por lo común con un marco u orla”. Bajo esta definición aparentemente trivial, aparecen subrayados las ideas de unidad temática, representación de un instante determinado y separación del campo de actuación respecto de la realidad circundante “por un marco u orla”.

Si el arte del siglo xx ha evidenciado algo es la superación de estos conceptos: desaparecida ya inicialmente la finalidad representativa, la escultura, pintura y posteriormente la instalación, performance o actuación en paisaje (Land Art) culminan un proceso que dinamita la separación del marco, implicando directamente al espectador en la obra; finalmente el carácter unitario de cada propuesta desaparece a favor de un creciente interés en los procesos creativos: hoy no se entiende la idea de “obra maestra” aislada de su contexto relativo: el trabajo de creación (muy especialmente

la creación plástica) se enmarca dentro de secuencias o conjuntos que definen intereses múltiples y relaciones cruzadas. La Serie, la Opera Aperta, el Work in Progress, no hacen sino afianzar la idea de un proceso abierto, continuo e infinito cuyos puntuales resultados—siempre provisionales— apenas podemos entrever, como fotogramas de una película.

Por otra parte, las posibilidades derivadas de las confrontaciones en la técnica de montaje se enriquecen con nuevas incorporaciones: Si Eisenstein usa frecuentemente imágenes que provocan metáforas directas con el fin de subrayar la idea latente (matanza de Odessa + matadero de ganado), otras corrientes como el Surrealismo (de nuevo Freud) añaden nuevas y a menudo inquietantes oportunidades (ojo + cuchilla=?).

La desaparición del marco del cuadro introduce formatos operativos

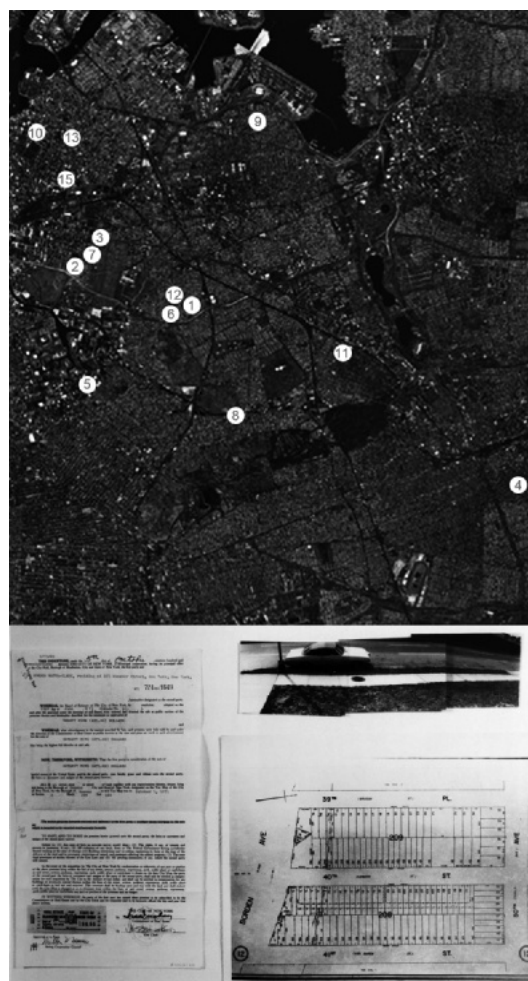


mas adecuados a los procesos creativos: tal y como había preconizado Warburg, la mesa de trabajo se constituye como soporte de trabajo hábil, donde las disposiciones pueden materializarse, cotejarse y modificarse indefinidamente, pudiendo verificarse los resultados en tiempo real en cada instante. Las posibilidades de relación pueden ser infinitas. Lautréamont –un claro precedente del Surrealismo– las explicita en su famosa comparación: “bello como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas” 11.

La confrontación de imágenes en mesas de trabajo define cartografías propias, universos regidos por criterios no estrictamente gobernados por razones lógicas, sino por referencias y obsesiones que descomponen la realidad en múltiples capas de significados superpuestos. El ejemplo propuesto por Foucault (y que reconoce como fuente inspiradora de su obra *Las Palabras y las cosas*) es el famoso animalario de cierta enciclopedia china citado por Jorge Luis Borges, que divide a toda la fauna de la tierra en: a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas 12. Finalmente, el propio Borges elaboro su propio *Atlas*, su última obra (1985)

La técnica de la mesa de montaje y la definición de atlas personales con cartografías específicas ha sido una técnica presente en el trabajo de numerosos creadores y artistas plásticos a lo largo de todo el siglo anterior. Baste citar aquí los álbumes de fotó-

6. Gordon Matta Clark, *Reality Properties: Fake States* (1973). Arriba: situación de parcelas; abajo: Ficha de una de las propiedades. Derecha: planta a idéntica escala de todas las propiedades.



6

grafos como Karl Blossfeldt, Etienne-Jules Marey, las “esculturas involuntarias de George Brassai o los trabajos de artistas como Hanna Höch o las topografías inventadas de Alberto Giacometti. Señalemos especialmente los trabajos de Gerhard Richter y Marcel Broodthaers (1924-1976), en cuyas fotografías, series y collages hay una presencia constante –hasta en los recursos gráficos– de las técnicas de Aby Warburg. Por su parte, Joseph Beuys (1921-1986) frecuentemente documenta sus performances en unas

6. Gordon Matta Clark, *Reality Properties: Fake States* (1973). Above: lots location; down: anyone’s property cards. Right: scaled plan of each one of the properties.

wide), coming from alignment changes or urban layout alterations which the New York city council, in a system ruled by laws of private property, was compelled to sell. Matta-Clark bought, measured, drew up plans, and photographed each one of those pseudo-plots to join them in an hallucinated cartography of the city, a new atlas ruled by the absurd laws of an even more illusory reality, as denounced in Foucault’s *heterotopia*.

From the table to the net

Aby Warburg talked about a net of relationships among objects established, quoting Kant, “by reasons that reason cannot understand”. Emerging references break up limits of time or spatial

7. Höch, *Cortado con el cuchillo de la cocina*, 1919.
8. Karl Blossfeldt, *catálogo*.
9. Broodthaers, *Signature, serie 1*, 1969.

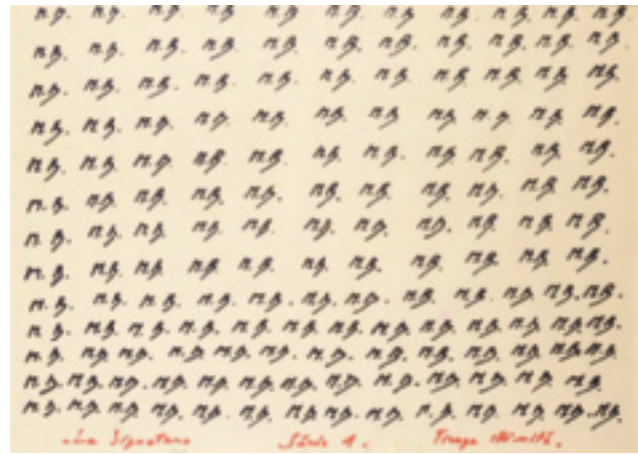
7. Höch, *Cut by the kitchen knife*, 1919.
8. Karl Blossfeldt, *catalogue*.
9. Marcel Broodthaers, *Signature, serie 1*, 1969.



7



8



9

contiguity, allowing new interpretations. In 1927, he stated: "*si continua-coraggio-ricominciamo la lettura*" (*follow-on-courage- we'll return to reading*)¹³. Foucault goes beyond the traditional action field, pointing out in *Las Meninas* a world of oblique cross relationships involving the observer. Deleuze & Guattari set the rhizome as a model for a new culture: "*The rhizome presents history and culture as a map or wide array of attractions and influences with no specific origin or genesis, for a "rhizome has no beginning or end; it is always in the middle"*"¹⁴. Warburg wrote in the late 20's, Foucault in middle 60's, Deleuze & Guattari in the early 80's. However, all they seem to anticipate the current

vitricas (caja + mesa) que recogen los restos testimoniales de un ritual ya inaprensible, liberando los objetos expuestos a nuevas relaciones.

Quizás encontramos el mejor ejemplo en un trabajo de Gordon Matta-Clark, *Reality Properties: Fake States* (1973), donde el autor compró legalmente una serie de restos de parcela sobrantes en la ciudad de Nueva York absolutamente ineducables (a menudo tiras de espesor cercano a un metro), procedentes de cambios de

alineación o alteraciones de trazado y que la municipalidad neoyorquina, en un sistema regido por la propiedad privada, se veía obligada a subastar. Matta-Clark adquirió, midió, levantó, documentó y fotografió minuciosamente cada uno de los pseudo-solares para componer una cartografía alucinada de la ciudad, un Atlas propio regido por las absurdas leyes de una realidad aún más ilusoria, como subrayaba la heterotopía de Foucault.



De la mesa a la red

Aby Warburg habla de una red de relaciones entre objetos establecida, parafraseando a Kant, “por relaciones que la razón no entiende”. Las referencias surgidas rompen los límites de la temporalidad y contigüidad (estilística o espacial), posibilitando constantes relecturas; en 1927 afirma: “si continua –Coraggio– ricominciamo la lettura” **13**. Foucault desborda el ámbito específico de actuación, señalando en Las Meninas todo un cruce de relaciones oblicuas que trascienden el marco e implican al espectador. Deleuze y Guattari definen la “meseta” como “toda multiplicidad conectable con otras mediante tallos subterráneos superficiales de manera que se forme y extienda un rizoma” **14**. Warburg escribía en los años veinte, Foucault en los sesenta, Deleuze/Guattari en los ochenta. Sin embargo, todos parecen anticipar la actual estructura –extensa, desjerarquizada, abierta, en constante expansión, en constante mutación– que configura la Información digital en red, con infinitas referencias cruzadas en forma de “links”.

Pero no nos engañemos. Si la estructura general de la World Wide Web encaja, al menos de manera aproximada en parámetros deleuzianos –cada nodo o servidor de información constituyendo un nuevo rizoma, simultáneamente autónomo e interrelacionado– las conexiones que unen los sucesivos links, verdaderas articulaciones del sistema, se siguen basando hoy por hoy en referencias conceptuales y semánticas de analogía, pertenencia, contigüidad o semejanza. En la red, aún rige Platón. Los expertos informáticos que vienen trabajando en sistemas de inteligencia artificial señalan que, frente a la facilidad de trasladar al lenguaje de las

máquinas los procesos lógicos, existe en la mente humana una sorprendente e inaprensible capacidad de poner en relación lo diverso.

Y es precisamente esa relación la que subyace en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. ■

NOTAS

- 1 / DÍAZ, S. et al., “El Análisis del discurso. Michael Foucault y la Arqueología del saber”. En: *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* N°XIX [ISSN: 1668-1673].
- 2 / DIDI-HUBERMAN, G., *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Catálogo de la exposición del mismo nombre. MNRS, Madrid, 26/XI/2010-28/III/2011. Didi Huberman (St. Etienne, 1953) Historiador del arte y gran impulsor de la figura de Aby Warburg, de quien se considera heredero. Buena parte de las ideas de este autor sobre el *Atlas Mnemosyne* de Warburg han inspirado este trabajo.
- 3 / FOUCAULT, M., “Des espaces autres”, en *Dichos y Escritos*. 1994. Puede leerse (en francés) en: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>
- 4 / DIDI-HUBERMAN, G., op. cit. p.51.
- 5 / Debemos a Ernst Gombrich una de las más completas biografías del historiador: Gombrich, E.H., *Aby Warburg. An intellectual biography*. The Warburg Institute, London, 1970.
- 6 / WARBURG, A., recogido en *ibidem*, p. 19.
- 7 / Didi-Huberman, G., op. cit. p.20.
- 8 / DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mil Mesetas*. Tomo 2 de *Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-textos, 1994. (v.o.: *Mille Plateaux*, 1980).
- 9 / Warburg ha sido frecuentemente citado como una referencia en la obra de Walter Benjamin.
- 10 / DIDI-HUBERMAN, G., op. cit. p.17.
- 11 / DUCASSE, Isidore, “Comte de Lautréamont” (apodo), *Les chants de Maldoror*, 1868. La cita es muy célebre, y los surrealistas hicieron de ella uno de sus lemas.
- 12 / BORGES, J.L. “El lenguaje analítico de John Wilkins”, en *Otras Inquisiciones*, 1952. La cita de Foucault es recogida asimismo por Didi-Huberman, op. cit., p. 49.
- 13 / WARBURG, A., Begrüßungsworte zu Eröffnung des kunsthistorischen Instituts im Palazzo Guadagni zu Florenz am 15 Oktober, 1927”. en Didi-Huberman, op. Cit., p.46.
- 14 / DELEUZE, G., GUATTARI, F. op. cit.

structure –open, extended, non-hierarchical, ever changing & mutating – which configures the global information on the digital net, with its infinite cross-references known as “links”.

But let us not be misled. The general structure of the World Wide Web can somehow approach itself to the Deleuze’s parameters –each information node constituting a new rhizome, autonomous and interrelated at the same time–, but the connections that join the following links – the real system joints– are still nowadays based in semantic and conceptual relationships of analogy, belonging, contiguity or similarity. On the net, Plato still rules. Computer experts that have been working in the field of Artificial Intelligence point out that, compared with the easy task of transferring logical processes to machine languages, there is a great difficulty to set in programs the amazing ability of men to interrelate the diverse.

And this relationship is exactly what lies on Aby Warburg’s *Atlas Mnemosyne*. ■

NOTES

- 1 / DIAZ, S. et al, “El Análisis del discurso de Michael Foucault y la Arqueología del Saber”, in *Reflexion Académica en Diseño y Comunicación* N° XIX (ISSN: 1668-1673).
- 2 / DIDI-HUBERMAN, G., *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Atlas, How to carry the world on the back?). Exhibition catalogue.MNRS, Madrid, 226/XI/2010-28/III/2011. Didi Huberman (St. Etienne, 1963) Art historian and promoter of Aby Warburg and his work. Some ideas from this author on his research about Warburg’s *Atlas Mnemosyne* have inspired the present article.
- 3 / FOUCAULT, M., “Des espaces autres”, 1967. An English translation can be reach in the web : foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html
- 4 / DIDI-HUBERMAN, G., op. Cit. p.51.
- 5 / We owe to Ernst Gombrich one of the most complete works on the historian: GOMBRICH, E.H., *Aby Warburg. An Intellectual biography*. The Warburg Institute, London, 1970.
- 6 / WARBURG, A. *ibidem*, . in *ibidem*, p. 19.
- 7 / DIDI-HUBERMAN, G., op. Cit. P. 20.
- 8 / DELEUZE, G., GUATTARI, F. *A Thousand Plateaus*. 2nd volume of *Capitalism & Schizophrenia*. London: Athlone Press, 1988 (original French: *Mille Plateaux*. Paris: Editions Minuit, 1980).
- 9 / Warburg has been recognized as a reference in Walter Benjamin’s work.
- 10 / DIDI-HUBERMAN, G., op. Cit. P. 17.
- 11 / DUCASSE, Isidore, Comte de Lautréamont (pseudonyme), *Les chants de Maldoror* (1868). The sentence is well known and the surrealists adopted it as one of their Mottos.
- 12 / BORGES, J.L., “The Analytical Language of John Wilkins”, in *Selected non-fictions*, London: Penguin Books (Spanish original version appeared in *La Nación*, Argentina, 1942, and was later included in *Otras inquisiciones*, 1952).
- 13 / WARBURG, A., Begrüßungsworte zu Eröffnung des kunsthistorischen Instituts im Palazzo Guadagni zu Florenz am 15 Oktober, 1927”. in Didi-Huberman, op. Cit., p.46.
- 14 / DELEUZE, G., GUATTARI, op. cit.