

Aby Warburg y Walter Benjamin, aportes para un método de trabajo con imágenes

Aby Warburg and Walter Benjamin: Contributions Toward a Method for Working with Images

Federico Ignacio Fort *

Fecha de Recepción: 20/02/2025

Fecha de Aceptación: 03/06/2025

Resumen: El presente artículo propone un posible método de trabajo para la investigación con materiales visuales en las ciencias sociales: la construcción de paneles/láminas. En este sentido, uno de los principales referentes es Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne*: en donde la noción de *Pathosformel* brinda una orientación metodológica posible a la hora de investigar con imágenes. A partir de ello, presentaremos una lámina de imágenes y explicitaremos ciertas operaciones metodológicas para su construcción, compuestas a partir de la producción audiovisual del autodenominado Estado Islámico de Iraq y Siria (2014-2017). Luego de ello, articulamos, de forma exploratoria, la perspectiva warburguiana con la noción de “constelación” e “imagen dialéctica” benjaminiana: brindando, para ello, otro ejemplo de lámina. A esta última la hemos construido a partir de un particular universo de imágenes parte de la cultura visual boliviana entre el siglo XIII y XXI.

Palabras clave: Warburg — Benjamin — *Pathosformel* — imagen dialéctica — metodología visual

Abstract: This article proposes a possible working method for researching visual materials in the social sciences: the construction of image panels. In this regard, one of the main references is Aby Warburg and his *Mnemosyne*, where the notion of *Pathosformel* provides a potential methodological orientation for image-based research. Based on this, we will present a panel of images and outline certain methodological

* Licenciado y Profesor en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Magíster en Comunicación y Cultura (UBA). Becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), radicado en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Profesor del seminario de posgrado “Pensar la Imagen” en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ). ORCID: 0000-0003-4905-4002. Correo electrónico: federicoignaciofort@gmail.com

operations for its construction, drawing from the audiovisual production of the self-proclaimed Islamic State of Iraq and Syria (2014–2017). Following this, we explore the articulation of the Aby Warburg's perspective with Walter Benjamin's notions of "constellation" and "dialectical image," providing another example of a panel. This latter panel has been constructed from a specific universe of images belonging to Bolivian visual culture.

Keywords: *Warburg — Benjamin — Pathosformel — Dialectical Image — Visual Methodology*

En el presente artículo proponemos una particular forma de trabajo con imágenes que hace hincapié en su aspecto eminentemente relacional, así como también en su potencia de argumentación: la construcción de paneles/láminas. En este sentido, uno de los principales referentes es Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne* (2010): en donde la noción de *Pathosformel* brinda una orientación metodológica posible a la hora de investigar con imágenes. A partir de ello, presentaremos una lámina de imágenes y explicitaremos ciertas operaciones metodológicas para su construcción, compuestas a partir de la producción audiovisual del autodenominado Estado Islámico de Iraq y Siria¹ (EIIS), material que sirvió de análisis para nuestra tesis de maestría (Fort, 2022c). Luego de ello, articulamos, de forma exploratoria, la perspectiva warburguiana con la noción de "constelación" e "imagen dialéctica" benjaminiana: brindando, para ello, otro ejemplo de lámina. A esta última la hemos construido a partir de un particular universo de imágenes parte de la cultura visual boliviana, material utilizado en nuestra investigación doctoral en curso.

¹ El EIIS llegó a controlar un territorio del tamaño de Gran Bretaña entre Irak y Siria, prestar algunos servicios básicos de salud a las poblaciones bajo su territorio, controlar el monopolio de la violencia, cobro de impuestos, el intento de establecimiento de una moneda propia y el restablecimiento de la *sharía* no sólo en su sentido "abstracto" sino a través de tribunales de justicia. Pese a que, luego de las derrotas militares sufridas por el actor en 2017, dicha "morfología" que dotaba al EIIS de cierta originalidad y especificidad ha sido extinguida, el actor —lejos de haber desaparecido— parece haber mutado hacia otras formas organizativas, fundamentalmente, a través de distintas células interconectadas gracias a la infraestructura comunicacional y redes de contactos construida durante los años de expansión del califato (Bornsztajn & Fort, 2021; Fort, 2022a).

Ahora bien, nuestra aproximación al trabajo con imágenes se enmarca en las discusiones en torno al giro icónico y pictórico diagnosticados, hacia la década de los ochenta y noventa, por autores como Boehm (2006) y Mitchell (2009), respectivamente. A partir de allí, han surgido nuevos campos —con críticas hacia la semiótica o la historia del arte— para el estudio de la visualidad. Sin embargo, como han debatido varios teóricos y teóricas (Elkins, 2009), es dificultoso enumerar y, asimismo, clasificar las distintas áreas en las que se despliegan las teorías de la imagen. Las mismas están íntimamente interrelacionadas y, además, varios de los desarrollos existen desde mucho antes de la emergencia del giro pictórico e icónico: justamente la obra de Aby Warburg y Walter Benjamin, en sus críticas hacia la historiografía tradicional, y hacia la historia del arte en particular, son ejemplo de ello.

No obstante, corriendo el riesgo que toda enumeración y clasificación conlleva, por solo citar algunos autores y áreas de estudio, desde hace más de 30 años encontramos una gran emergencia de textos que plantean una “vuelta” al problema de la imagen. Por ejemplo, la cultura visual (Jenks, 1995; Mirzoeff, 2003; Mitchell, 2009, 2016, 2017), los estudios visuales (Brea, 2005; Moxey, 2013), la *Bildwissenschaft* (Boehm, 2006; Bredekamp, 2017), la antropología de la imagen (Belting, 2012), los aportes para una filosofía e “historia de las imágenes” (Didi-Huberman, 2011; Fleckner, 2020; García Varas, 2011) o la —aunque con menos diálogo con dichas perspectivas— sociología de la imagen de Rivera Cusicanqui (2015), entre muchos otros enfoques.

Sin embargo, pese a los ricos y variados análisis que estos textos plantean, es difícil encontrar métodos explícitos para el estudio de lo visual. Incluso tomando en cuenta los esfuerzos reflejados en la obra de Gillian Rose (2016),² es complejo exponer los procedimientos empleados a la hora de abordar un corpus de imágenes. En otras palabras, si bien muchos de estos autores ofrecen reflexiones epistemológicas sobre la imagen y la visualidad, resulta complejo hallar —cuando no se trabaja desde la

² El caso del texto Gillian Rose es bastante sintomático respecto a la gran heterogeneidad de perspectivas que trabajan con materiales visuales o que se interrogan por dicho campo. La autora no menciona a varios de los autores que mencionamos aquí y ubica, por ejemplo, a la “cultura visual” al interior de su capítulo sobre el “psicoanálisis” (2016, pp.147-185).

semiología o desde la historia del arte— siquiera un método precario para abordar este tipo de material en una investigación en ciencias sociales.

Por supuesto que sería ingenuo esperar el arribo a un método consensuado entre tantas perspectivas que, si bien se agrupan en una generalidad —como lo es el abordaje de la imagen y la visualidad—, suelen diferir en varios supuestos filosóficos así como también en la construcción de sus objetos de estudios y problemas de investigación. Pero, aun considerando todo ello, estos autores —aquí nos referimos, sobre todo, a aquellos textos que presentan abordajes sobre casos concretos— no suelen explicitar una cuestión central: ¿cómo *trabajan* con las imágenes? ¿qué operaciones se realizan con los materiales visuales para arribar a determinadas conclusiones? Entendemos que responder esas preguntas no conlleva, necesariamente, a una mejor o peor investigación: sin embargo, explicitar el método de nuestros trabajos puede salvar, de antemano, varios mal entendidos con nuestros lectores.

En definitiva, Aby Warburg y Walter Benjamin pueden guiarnos en esta empresa. El primero, pensador hamburgués, que a partir del mencionado *Atlas Mnemosyne* (2010), proyecto siempre inacabado, propuso una particular forma de trabajo en la cual las imágenes se montan en diversas láminas, a la vez que se relacionan y producen sentidos más allá de las diferencias entre sus soportes y de los tiempos históricos en las que fueron producidas. Por otro lado, Walter Benjamin quien, a partir de su noción de “constelación” (2005, p. 30) e “imagen dialéctica” —entendida esta última no necesariamente como una “imagen visual” sino como un determinado “choque” entre tiempos históricos (p.478)—, también ha propuesto una determinada forma de trabajo con diversos materiales que se acercan a la propuesta warburgueana (Consorcio del Círculo de Bellas Artes, 2010).

Entre Aby Warburg y Walter Benjamin

Paralelamente a la emergencia del giro pictórico e icónico hacia fines de los ochenta y principios de los noventa, varios autores se han propuesto rescatar la obra de Walter

Benjamin y Aby Warburg. En lo que hace a la problemática de la imagen,³ ejemplo acabado es la conocida obra de Didi Huberman (2009, 2011, 2015) quien revisita categorías centrales de ambos pensadores. Por otro lado, Agamben también dedica parte de su obra a trabajar con nociones de ambos pensadores, como en su conocido texto *Ninfas* (2010) en donde relaciona, entre otras cosas, dos nociones centrales para nosotros: *Pathosformel* e imagen dialéctica. Retomaremos dichas apreciaciones más adelante.

Otros autores, como Rampley (2000), se han propuesto, aunque no centrándose en el problema específico de la imagen, explorar las afinidades epistemológicas y metodológicas entre la obra de Benjamin y Warburg. Rampley afirma, al comienzo de su libro *The remembrance of things past: on Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, que “es bastante sabido que Walter Benjamin sentía una particular afinidad por Aby M. Warburg” (2000, p. 11). Asimismo, otras publicaciones como Consorcio del Círculo de Bellas Artes (2010), plantean que “las imágenes del *Atlas Mnemosyne*, del revolucionario historiador Abu Warburg (1866-1929), están relacionadas de forma aún más inmediata con la teoría del conocimiento benjaminiana” (2010, p. 18).

La relación entre estos intelectuales también ha sido abordada en torno a cuestiones como la problematización de la memoria histórica. Autoras como Cantinho (2016) han estudiado, por ejemplo, problemas en torno a la “legibilidad de la memoria” en el pensamiento de Warburg y Benjamin. A ella se suman los aportes de Losiggio (2017), no solo para los estudios sobre la memoria sino también sobre la actualidad de ambos pensamientos para la teoría política contemporánea. Asimismo, otras académicas, como Fuks (2023), Losiggio (2017) o Taccetta (2012, 2021), han revelado y problematizado, desde diversos enfoques y problemas, las múltiples relaciones existentes entre el pensamiento de los dos pensadores alemanes.

³ Es ineludible mencionar que uno de los autores que sea ha interesado fuertemente en el rescate de la obra de Aby Warburg, no tanto en función del problema de la imagen, sino de la historia, es Carlo Ginzburg (2010, 2013). Por otro lado, también respecto a la obra del pensador hamburgués, Emilio Burucúa (2003) tiene importantes e imprescindibles trabajos que revisitan su obra. Por otro lado, también recomendamos explorar el texto de Weigel (1996), que gira en torno a una reflexión entre las nociones de cuerpo, imagen y espacio en la obra de Benjamin.

Por último, es importante destacar la obra de Urueña Calderón (2015), la cual es una de las pocas que se pregunta específicamente por el uso de un método compartido entre Aby Warburg y Walter Benjamin en torno a la noción de “montaje”. El autor afirma que su trabajo busca

esbozar un modo de disposición y exposición del material visual basado en la noción de montaje, con el que se sugerirá la posibilidad de realizar construcciones interpretativas de los acontecimientos históricos que no estén guiados por un modo predestinado de entender la historia. Dicha alternativa metodológica se planteará teniendo en cuenta las dificultades —o imposibilidades— que diferentes puntos de vista críticos han atribuido a las imágenes como vehículos de representación. (2015, p. 12).

A partir de una reflexión sobre la cuestión de la temporalidad, las relaciones entre lo particular y lo general y el montaje, el autor indaga en la obra de Warburg y Benjamin para poder arribar a un “método”. El mismo le permite analizar y rastrear cierta iconografía patética de la violencia en Colombia “que da cuenta de las diferentes técnicas de desmembramiento y mutilación, en las cuales el cuerpo humano es sometido a una serie de transformaciones [...]” (Urueña Calderón, 2015, p. 86). Más allá del rico análisis teórico y de las especificidades del caso elegido por Urueña Calderón y aunque sí se aportan importantes lineamientos metodológicos, el autor no llega a explicitar una serie de pasos operativos que hacen al trabajo con las imágenes. Es nuestra intención detenernos, justamente, en esa serie de “pasos” que ayudan a trabajar con un determinado corpus de imágenes. No obstante, antes de ello, reconstruyamos sucintamente nuestras nociones centrales: *Pathosformel*, constelación e imagen dialéctica.

Pathosformel

La noción de *Pathosformel*, establecida por Aby Warburg, tiene una vasta trayectoria en los estudios sobre la imagen, así como también en otras disciplinas tales como la historia del arte. No es nuestra intención aquí reconstruir los debates teóricos respecto a dicho concepto, de los cuales hay innumerables aportes como los de Didi Huberman (2009, 2011), Agamben (2010), Ginzburg (2003, 2013), Burucúa (2002), Santos (2019) entre muchos otros. Específicamente, nos interesa entender a la noción como determinadas “fórmulas de la emoción” que retornan, insisten y perviven a lo largo de la historia y a través de diversas imágenes. Tal como expresa Felisa Santos: “fórmula, por un lado, que no forma, como queriendo recalcar algo que no es de la índole de la creación sino más bien de la institución, y *páthos* que claro está es del territorio incierto de lo sentido o, mejor, de lo padecido” (2019, p. 14). Es decir, la imagen, a través de los *Pathosformeln*, puede reactualizar una “historia de las emociones figuradas” (Didi-Huberman, 2016, p. 43), desplegando flujos de gestualidades y afectos que perviven en ella. En su supervivencia, la imagen se abre a temporalidades heterogéneas: condensa un tiempo pasado que irrumpe en el presente y, a la vez, se proyecta hacia el futuro, desbordando así cualquier linealidad cronológica.

Es dicha insistencia la que permite a la imagen sobrevivir a través del tiempo, dando cuenta ello no de su atemporalidad sino de su permanente historicidad. Por ejemplo, cuando aplicamos esta forma de proceder a nuestro trabajo con las imágenes del EIIS (Fort, 2022c), sostenemos que dichas producciones visuales no eran solo “producto” de un código comunicacional contemporáneo —de imágenes hiperestilizadas y producidas profesionalmente— sino que también expresaban una particular relación con una historia de las imágenes mucho más amplia.

No obstante, como hemos mencionado, las *Pathosformeln* no operan solo como una particular “noción” sino que hacen al método warburguiano: son una forma de trabajo. Tal como destaca Emilio Burucúa (2002), Warburg se vio influenciado por nociones de la psicología fenomenológica de principios del siglo XX:

sobre todo, con la noción de engrama: un conjunto estable y reforzado de huellas que determinados estímulos externos han impreso en la psique y que produce respuestas automatizadas ante la reaparición de esos mismos estímulos. Warburg creía que las formas artísticas objetivaban tales exteriorizaciones, que las condensaban en mecanismos sensibles —los *Pathosformeln*— aptos para evocar, en un discurrir opuesto al del procedimiento habitual de la memoria, los engramas originales y suscitar con ello el recuerdo de experiencias primarias de la humanidad. (2002, pp. 28–29).

Más allá de que Warburg nunca dio una definición cerrada de las *Pathosformeln*, es interesante observar lo fructífero que resultan a la hora de aplicarlas a investigaciones con imágenes. A partir del rastreo de estas “fórmulas”, las cuales no sólo se expresan y objetivan en la experiencia sensible de múltiples obras “artísticas”, sino en todo el universo de soportes o medios de las imágenes —sean estas consideradas canónicas o no—, hallamos una suerte de “arqueología de las imágenes” para arribar a un posible método de trabajo.

De las *Pathosformeln* a las constelaciones e imágenes-dialécticas

Como hemos mencionado, algunas de las cuestiones que hacen al pensamiento de Aby Warburg pueden articularse con ciertos aportes de Walter Benjamin, como por ejemplo, sus nociones de “constelación” e “imagen dialéctica”. En ese sentido, entre el *Atlas Mnemosyne* de Warburg y las propuestas epistemológicas y metodológicas del pensamiento de Benjamin, no hay una gran distancia: “Benjamin admiraba profundamente el trabajo de Warburg, al que de algún modo remiten los esquemas que Benjamin utilizaba en sus propios cuadernos para reunir conceptos diversos” (Consorcio del Círculo de Bellas Artes, 2010, pp. 18–19).

Siguiendo a Jameson, Benjamin denomina “constelación” a la construcción de

una “pseudototalidad” en donde varios elementos (pueden ser fragmentos textuales, o en nuestro caso, imágenes) se unen en función de

vínculos sistemáticos y referencias cruzadas [...] mientras que el funesto hechizo del sistema mismo queda tajantemente exorcizado al advertirse que el orden de presentación no es vinculante, que ese orden podría concretarse de una forma por completo diferente, de manera que, como en un enunciado profético, todos los elementos estén presentes, pero la forma de su yuxtaposición, el modo de su disposición sea puramente ocasional. (2010, p. 87).

En otras palabras, la constelación es un instante de cognoscibilidad histórica en donde, a partir de un choque de tiempos históricos se produce una “imagen dialéctica”. Citamos la conocida nota de Walter Benjamin, en su *Libro de los Pasajes*, en donde se expresa de forma más acabada esta concepción:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir. Sino una imagen, en discontinuidad. Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas). (2005, p. 464).

La tarea del investigador es, entonces, la “creación” de estas imágenes dialécticas, las cuales operan como una “metodología histórica” (Fuks, 2023, p. 4) que expresa el punto de choque y conjunción de lo que “ha sido” y el “ahora”. Es en este sentido que, si entendemos a las *Pathosformeln* como fórmulas patéticas o emotivas (Didi-Huberman, 2016) y a las imágenes que las expresan como “cristalizadoras” de las mismas, vemos que la aproximación tanto de Warburg como de Benjamin al problema de la

temporalidad histórica es similar. Tanto para el caso de la “imagen-dialéctica” como para las *Pathsoformeln*, se trata de entender al documento histórico, o bien a la imagen, en tanto conjunción de tiempos superpuestos.

Emprender una investigación desde esta forma de trabajo permite relacionar ciertos materiales que, desde otras perspectivas, no serían pasibles de vincularse. En el caso del trabajo con imágenes, las perspectivas de Benjamin y Warburg nos permiten poner en relación imágenes surgidas en distintos tiempos históricos. Además, es posible establecer asociaciones entre imágenes materializadas en diversos soportes, como lo evidencia Warburg en sus paneles. En estos, no solo vincula fotografías, pinturas y fragmentos textuales, sino que también interviene en la escala de las imágenes, reduciendo grandes cuadros a fragmentos o disminuyendo la dimensión de extensos lienzos hasta equipararlos con el tamaño de pequeñas fotografías.

Proceder metodológico

En lo que sigue, explicitamos ciertos “pasos” que, aunque no sucesivos, implican tomar algunas de las consideraciones del pensamiento benjaminiano y también del proceder metodológico warburgueano en lo que hizo a la construcción de sus paneles.

Explicitación de posibles relaciones diferenciales

La construcción de la lámina/panel no implica una tarea de “develamiento” sino de explicitación de posibles relaciones entre materiales de distinta índole. Consecuentemente, ello conlleva a no subsumir a nuestras imágenes a clasificaciones genéricas que impedirían la conformación de una visualidad híbrida: es decir, si sólo analizáramos, por ejemplo, a las fotografías del periodo en función de su género no podríamos nunca componer relaciones entre las mismas y otros soportes visuales. Lo mismo vale para el caso de las obras pictóricas o cinematográficas. O, al mismo tiempo, si consideramos a las imágenes en su “pura visualidad”, es decir, como solo pasibles de

ser encarnadas en soportes visuales se dificultaría su relación con otras materialidades textuales. Tal como expresa Mitchell (2019, p. 121), no existen medios puramente visuales: lo que implica, desde el comienzo, una aprehensión siempre mixta al acercarnos a la imagen, siendo que esta no se restringe únicamente a “lo que vemos” (Bal, 2004). En definitiva, componer una lámina, a la manera quizás no de un “universo” sino de un “micro-universo”, implica romper con el pensamiento clasificatorio, tal como se desprende de la misma crítica benjaminiana a la “filosofía del arte” (Benjamin, 2013).

Relaciones contingentes

En ese sentido, no debemos confundir a las relaciones que establecemos entre nuestras imágenes como naturalmente dadas. No es la función del investigador/a ir al “encuentro” de estas relaciones que operarían de forma subterránea entre las imágenes para exponerlas. Por el contrario, las relaciones compuestas son, en cierta forma, arbitrarias. Justamente, esas ideas o esas imágenes, en rigor, no guardan necesariamente ningún tipo de relación:

así como la armonía de las esferas estriba en el rotar de unos astros que jamás se tocan mutuamente, así la existencia del *mundus intelligibilis* estriba en la siempre insalvable distancia entre las puras esencialidades. Cada idea es un sol y se relaciona con sus semejantes como los soles se relacionan entre sí. (Benjamin, 2013, p. 233).

Construcción de una pseudototalidad

Asimismo, la lámina es una forma posible para la construcción de una pseudototalidad (Jameson, 2010, p. 86): lo que es opuesto a una “unidad” o a un sistema cerrado de referencias. Se trata de la mostración de relaciones contingentes, dado que la lámina de

imágenes, como las constelaciones, son siempre inacabadas. En este sentido, así como a las láminas warburgueanas siempre es posible agregarle una imagen más, a las constelaciones benjaminianas también es posible agregarles un fragmento nuevo. A su vez, el “orden” o el posicionamiento que adquieren las imágenes —así como los textos en las constelaciones de Benjamin— son pasibles de ser intercambiadas. En otras palabras, “ese orden podría concertarse de una forma por completo diferente, de manera que, como en un enunciado profético, todos los elementos estén presentes pero la forma de su yuxtaposición, el modo de su disposición, sea puramente ocasional” (Jameson, 2010, p. 87).

Cuestión temporal

Por último, otro aspecto a destacar tiene que ver con la dimensión temporal: este movimiento, o proceder metodológico, no tiene que ver con ir a la búsqueda de esos documentos del pasado para que los mismos iluminen su propia “época”. No se trata de buscar en ellos una iluminación de nuestro presente. Es en este sentido en el cual se puede entender a la constelación como una “imagen dialéctica”, aspecto no del todo destacado en Jameson (2010), entendiendo que el momento relampagueante es el instante de la cognoscibilidad o legibilidad histórica (Didi-Huberman, 2015, p. 20), en donde lo que “ha sido” se conecta con el “ahora” en la constelación.

En lo que sigue veremos una posible aplicación de este proceder en los dos casos antes mencionados: en la producción audiovisual del autodenominado Estado Islámico de Irak y Siria (2014-2017) y en varias imágenes que han circulado en torno a los imaginarios nacionales en Bolivia entre el siglo XIII y XIX.

*El EIIS y las *Pathosformeln* identitarias*

El EIIS, durante el 2014 y 2017, tuvo una fuerte presencia en redes sociales y la web en general, destacándose por sus profesionales producciones audiovisuales. Durante

nuestra tesis de maestría nos propusimos analizar la producción de las imágenes audiovisuales del actor, su vínculo con la construcción de sus identidades políticas y, de la mano de ello, la edificación de una determinada iconografía del Estado (Bredenkamp, 2000), en virtud de la reactualización de ciertas *Pathosformeln*.

Como hemos mencionado, el método empleado para trabajar con las imágenes del EIIS ha sido la construcción de láminas, en donde pudimos observar juntas distintas imágenes, provenientes de diversos actores, contextos históricos y soportes. A tal fin también nos hemos servido de los aportes de Carlo Ginzburg (2003), quien utiliza la noción de Warburg para el estudio de la iconografía política. El estudio de las imágenes desde esta perspectiva permite, justamente, visualizar ciertas “invariantes morfológicas” (Joschke, 2012) en visualidades que, en apariencia, pueden resultar totalmente disímiles. En lo que sigue, mostraremos y comentaremos solo una de las tres láminas que oportunamente⁴ (Fort, 2022c) hemos construido en función de la identificación de una particular *Pathosformel* en la producción audiovisual del EIIS, a la cual llamamos “identitaria” (Fig. 1).

Como mencionamos, Carlo Ginzburg (2003) estudia, a partir de la noción de *Pathosformel* de Aby Warburg, la supervivencia de cierta gestualidad en la iconografía política, puntualmente en afiches del siglo XX. En específico, el autor se refiere al famoso gesto del conocido afiche de Lord Kitchener en el cual se ve a este militar apuntándonos con su dedo índice. Según Ginzburg, esta gestualidad se ha repetido en distintas etapas de la historia de la iconografía política —siendo la imagen del “Tío Sam” una de las más emblemáticas—, utilizada incluso en la propaganda nazi y soviética. El autor sostiene que este tipo de afiches está relacionado con dos dispositivos pictóricos previos: figuras que miran de frente, dando la sensación de observar al espectador desde cualquier punto en el que este las mire, y figuras que apuntan con el dedo hacia adelante. Ambos están vinculados a pinturas religiosas, como retratos de Cristo, y comparten con el afiche de Kitchener un propósito común: ser imágenes que

⁴ Las otras tres láminas giraron en torno a lo que hemos denominado “*Pathosformeln* iconoclastas” y “*Pathosformeln* patrimoniales”.

interpelan directamente al espectador.

En esta dirección, cuando nos dispusimos a ver la producción audiovisual del EIIS entre el 2014 y el 2017, notamos cómo esa particular fórmula gestual se repetía en varias de las imágenes. A partir de ello, pensamos que distintas imágenes del EIIS se podían agregar a la larga lista que Ginzburg rastrea de esta particular *Pathosformel*. Con esa finalidad es que recurrimos al armado de una lámina (Fig. 1), dado que entendimos que sería dificultoso, tanto para nosotros como para los posibles lectores, articular imágenes tan particulares y contemporáneas como las del EIIS con afiches políticos del siglo XX o bien imágenes pictóricas de la tradición judeo-cristiana. Pese a que nuestra tesis no se restringió a la mostración de la lámina y recurrimos también a una vasta argumentación textual, intentamos que las imágenes no se restrinjan ni oficien como meras ilustraciones del texto. Por el contrario, entendimos a las láminas como una forma de argumentar con las imágenes: permitiendo al lector observar “de un vistazo” cómo esta particular fórmula gestual se desplazaba entre imágenes que provienen de diversas tradiciones y tiempos históricos.

No obstante, reflexionar sobre una fórmula específica del *pathos* no se reduce a la simple identificación de continuidades a través de semejanzas gestuales entre distintas imágenes. Además, el ejercicio de yuxtaponer imágenes creadas en contextos históricos diversos permite examinar dos aspectos clave: por un lado, cómo es posible la emergencia histórica de una imagen determinada y, por otro, las transformaciones de sentido que esta introduce, a pesar de la persistencia de una misma fórmula gestual. Tal como señala Greta Winckler (2019): “lo fecundo de las *Pathosformeln* es que efectivamente hay una tensión entre lo que permanece y lo que se modifica —incluso a veces se invierte— (...) y la pregunta de análisis siempre debe recaer en ese intervalo que se crea.”

En el caso que nos ocupa, ¿qué implicó formular la pregunta dentro del “intervalo” generado por la diferencia entre distintos regímenes de imágenes? ¿Qué nos permitió descubrir la conexión entre imágenes propias de un fenómeno del siglo XXI —marcadas por las lógicas contemporáneas de producción digital en un mundo

hiperconectado— y afiches de propaganda de guerra característicos de la sociedad de masas del siglo XX? Justamente, a partir de la construcción de la lámina, pudimos ver cómo la fórmula del *pathos* se “reactualizaba” en la producción audiovisual del EIIS y cómo la misma adquiría nuevos sentidos. Según nuestro análisis, en los videos, los *yihadistas* no sólo usaban la fórmula como un “llamado a la acción” sino que, a través de la misma, amenazaban de muerte a los espectadores no creyentes en el islam.

Asimismo, mientras que los afiches del Tío Sam o el de Lord Kitchener se basaban en su poder de convocatoria al espectador (bajo el slogan “*Your country needs you*”), la inversión de la fórmula, en el caso del EIIS, termina en lo opuesto: no se trata solo de que el califato “necesite” a los individuos, sino de que estos, independientemente de su fe, necesitan al califato. En última instancia, el mensaje del EIIS se presentaba como el llamado de Alá, ofreciendo la posibilidad de salvación a quienes respondan a su convocatoria.

En definitiva, a esas conclusiones —las cuales son solo algunos puntos de un análisis más complejo que realizamos oportunamente— hemos llegado a partir del rastreo de esta *Pathosformel*. No se trató, por tanto, de “analizar” imágenes sino de construir nuestro análisis junto con ellas: trabajando entre ellas. De esta forma, el armado de la lámina y las imágenes que la componen no operan tanto como un “objeto de estudio” sino que muestran el mismo proceder metodológico que nos guía en el análisis.



Fig. 1. Lámina “*Pathosformel* identitaria” [Elaboración propia]

Constelaciones: imaginarios bolivianos entre el siglo XIX y XXI

Ahora bien, aunque no guiados por la identificación de una *Pathosformel* en particular, en lo que sigue mostraremos una derivación de nuestro trabajo con un corpus de imágenes correspondiente a la investigación doctoral en curso. En la misma investigamos la producción visual de la estatalidad boliviana entre el Centenario de la entonces llamada “República de Bolivia” (1925) y la guerra del Chaco (1932-1935). Allí trabajamos con un gran corpus de imágenes que van desde fotografías, películas y pinturas. No obstante, aunque la investigación y los alcances del análisis se reducen al periodo aludido (1925-1935), hemos detectado que cierta visualidad de ese periodo reemerge posteriormente en la historia boliviana (por ejemplo, en la revolución

boliviana de 1952 o en las asunciones presidenciales de Evo Morales). Y que, además, también se remonta al pasado. Nos referimos, puntualmente, a la pervivencia del imaginario Tiwanaku.

Este imaginario, que se construye en torno a la civilización preincaica —que se remonta hasta el 1500 a.C.—, ha permeado tanto a diversas obras de artistas bolivianos —en la pintura, cine y fotografía del siglo XX—, a producciones visuales alentadas por la estatalidad boliviana —en el siglo XX como en el XXI—, como también a distintas misiones de naturalistas y antropólogos que han construido discursos racializadores en torno a Bolivia. Es decir, el imaginario y la alusión a Tiwanaku, como una civilización que dota de grandeza al porvenir boliviano, ha sido utilizada con múltiples fines, que van desde el interés “científico” positivista, propio de los siglos XVIII y XIX, hasta su reactualización bajo el imaginario del Estado plurinacional en la narrativa y visualidad encarnada por Evo Morales en el siglo XXI.

En este contexto, nuestra lámina (Fig. 2) pone en relación fotografías, algunas ilustraciones, obras pictóricas y referencias cinematográficas, componiéndose de materiales que cuya datación va desde el siglo XVIII hasta el XXI. No obstante, la intención no es ver una progresión lineal respecto a los imaginarios en torno a Tiwanaku sino ver cómo esta “imagen” pervive, a la manera del *Nachbelen* warburgueano (Didi-Huberman, 2009; Warburg, 2019): es decir, a la manera de un cristal que sintetiza y condensa capas “arqueológicas” de tiempos heterogéneos.

En este sentido, la lámina puede entenderse también como una imagen dialéctica en el sentido benjaminiano: una constelación en la que diferentes tiempos históricos entran en contacto y chocan recíprocamente, haciendo visible la persistencia y las resignificaciones de Tiwanaku en la historia visual boliviana. En otros términos, como afirma Agamben: “las imágenes dialécticas son definidas por su índice o marca históricos que las remite a la actualidad” (2010, p. 29). Justamente dicha heterogeneidad se expresa tanto en los materiales como en los sentidos que adquiere Tiwanaku en los diversos tiempos históricos: a veces, articulado con mecanismos eminentemente racializadores pero también, por momentos, expresión del indigenismo sin el cual es

difícil pensar la historia y la actualidad de la sociedad boliviana. En lo que sigue nos gustaría explicitar algunos de los posibles flujos que se articulan entre las imágenes de la lámina. Veremos que se pueden trazar ciertas líneas entre los materiales, aunque el camino propuesto por nosotros no sea el único posible.

Las imágenes 5, 7 y 10 de la lámina son parte del *Álbum del Centenario* (R. Alarcón, 1925), el cual fue una gran obra conmemorativa publicada en 1925, financiada y alentada por el gobierno boliviano y que contiene más de 2000 fotografías. Observamos en su portada (imagen 7) una fotografía de la Puerta del Sol junto a un poblador que reposa en la misma (imagen 10) y una fotografía del Illimani (imagen 5), una montaña emblemática que se observa desde La Paz. La imagen de la Puerta del Sol es una de las imágenes que más ha migrado a lo largo de los imaginarios bolivianos. En nuestra lámina, la misma se conecta directamente con la fotografía de Evo Morales (imagen 6), enmarcada en un posteado realizado por él mismo en su cuenta de Facebook. Allí, el ex-mandatario expresa:

Tiwanacu por naturaleza es la capital político-espiritual de los pueblos indígenas: es el faro que por siglos ha iluminado los procesos de cambio en el continente y hoy emerge vigoroso para alumbrar y tejer armónicamente el horizonte de las próximas generaciones. (Morales Ayma, 2020).

Esta cuestión de ver a Tiwanaku como la “puerta de entrada” a Bolivia y como su centro neurálgico es algo que atraviesa a gran parte de la historia boliviana durante, al menos, los siglos XX y XXI.

Ahora bien, volviendo a las imágenes del álbum, las mismas se conjugan, en dicho material, con una gran variedad de vistas andinas así como también otras fotografías que apuntaban a mostrar la “modernidad” boliviana (industrias, ferrocarril, dependencias estatales, etc.). Se trataba de construir, visualmente, una Bolivia moderna y andina pero también “reencantada” por la alusión a Tiwanaku. En todo el álbum se manifiesta, justamente, una gran ausencia de retratos de los diversos grupos étnicos

bolivianos, que son “homogeneizados” e invisibilizados, justamente, por las alusiones al imaginario tiwanacota. No obstante, la visualidad del álbum contrasta con la violencia de otras producciones, gran parte de ellas “antropométricas”, realizadas por naturalistas franceses en años anteriores, como se observa en la imagen 12. En esas publicaciones se aprecian una gran cantidad de retratos, fundamentalmente de aymaras y quechuas. Pero, además de ello, varios de esos retratos fueron tomados a trabajadores indígenas explotados en las primeras excavaciones del sitio arqueológico. Es decir que “detrás” de lo que a la postre será uno de los grandes imaginarios retomados por la generación del Centenario, que apuntaba justamente a la homogenización racial de Bolivia, se encuentran los rostros de los indígenas explotados. En definitiva, el *Álbum del Centenario* fue, en parte, una “contra visualidad” (también racial) de dicho universo de imágenes antropométricas.

Pero, a su vez, el álbum encuentra algunas continuidades con imágenes realizadas por Alcide d'Orbigny, otro naturalista francés, anterior a Chervin. En la imagen 10 vemos una ilustración realizada por el naturalista en sus *Viajes por la América Meridional* (1839-1847), la cual reza, en su pie: “vista de las ruinas de antiguos monumentos de Tiaguanaco”. Es decir, d'Orbigny hace de las ruinas uno de los primeros “paisajes” modernos de lo que a la postre será el sitio arqueológico. En conjunto con ello, aparte del proceso de “paisajización” de Tiwanaku realizado en el álbum, otros materiales visuales contribuyeron a tal fin, como se observa en el fragmento textual de la imagen 13. Dicho texto es parte del argumento del film perdido *La Gloria de la raza* (1926), de Arthur Posnansky.⁵ Allí el director, a partir de diversos efectos especiales y la utilización de maquetas, reinventa cinematográficamente a Tiwanaku, siendo una de las películas del periodo que da una visión acabada de dicha civilización.

Ahora bien, junto con la producción del paisaje tiwanacota, como hemos mencionado, el *Álbum del Centenario* también reprodujo la identidad andina como base para la nación. Como reza el fragmento textual, que se encuentra por debajo de la

⁵ Ingeniero austro-húngaro, una de las personalidades que más impulso le dio a Tiwanaku en la década de 1920, considerando a dicha civilización como “la cuna del hombre americano”.

imagen 5, extraído del mismo álbum: “luego, todos los departamentos de Bolivia tienen la cabeza y el alma en la Montaña. La rica vestidura se despliega sobre el Oriente... Y como la soberbia Montaña, íntegra e indestructible, es y ha de ser la nacionalidad” (Sánchez Bustamante, 1925, p. x). Es decir, a la par del paisaje tiwanacota, el álbum produjo un paisaje andino: el cual será “reencantado” por el primero. Ello se observa, particularmente, en las obras pictóricas de Cecilio Guzmán de Rojas (imágenes 2 y 8), en donde se produce una suerte de antropomorfización de la naturaleza (como se ve en específico en la imagen 8, *El beso del idolo*): uno de los monolitos tiwanacotas del fondo, que parte también de la montaña, cobra vida y, a través de un beso, insufla de “hálito vital” a la mujer del primer plano.

En esa dirección, la imagen de la mujer también marca otras de las posibles líneas entre las que transcurren estos imaginarios bolivianos. A partir de esas imágenes se encarna a la misma nación: siendo la mujer el cuerpo “gestador” de la nacionalidad (Fort, 2022b; Sánchez Canedo, 2014). También la imagen de la mujer, encarnada en la Virgen María, permite el sincretismo, característico del periodo colonial, en donde el culto mariano fue central para la introducción del cristianismo al mundo andino: como lo demuestran, por ejemplo, algunas obras del periodo colonial, en las cuales las imágenes marianas se funden con los cerros (imagen 4). Asimismo, como vemos en la xilografía de la imagen 9,

se destaca la figura de Cristóbal Colón, a la izquierda, de espalda y con los brazos abiertos, quien, en gesto de homenaje o plegaria, dirige la mirada a una Virgen, del otro lado del mar [...]. El artista hace que el motivo que una América con España sea un arcoíris con franjas con símbolos inspirados en Tiwanaku. (Paz Moscoso, 2019, p. 122).

Esto significa que en los años del centenario boliviano, la imagen de la virgen María, permeada ahora por el imaginario Tiwanaku, fue una forma de “reinterpretar” la conquista, cuestión que se observa, al mismo tiempo, en uno de los films del periodo,

como *Wara Wara* (1930) de José María Velasco Maidana. Dicha película es en sí misma expresión del proceso de mestizaje colonial-andino, dado que marca la llegada de los españoles al Collasuyo y narra cómo, luego de la guerra, surge el amor entre Wara Wara y un capitán español. En la imagen 3 podemos ver un fotograma del film, en donde el rostro de la joven princesa incaica no solo remite al de María sino que, con la forma triangular dada por su aguayo, se alude tanto a las figuras marianas como a la forma triangular de las montañas.⁶

Para finalizar, el último de los posibles flujos que podemos trazar en nuestra lámina se relaciona entre el jarrón tiwanacota que sostiene la mujer de la pintura de Cecilio Guzmán de Rojas (imagen 2) y el “Museo de la Revolución Nacional” de la imagen 1. Este último fue diseñado por el escultor y arquitecto Hugo Almaraz e inaugurado en 1964, durante el tercer gobierno de Víctor Paz Estenssoro. La forma de la misma edificación guarda relación —más allá de varios motivos hechos en piedra que remiten a Tiwanaku, como las serpientes en las paredes de la fachada— con una vasija tiwanacota: es decir, una estructura que parte de un pequeño pedestal sobre el cual se asienta un volumen más grande, tal como lo detalla Jason Figueredo (La Paz Culturas, 2021).

⁶ Esta equiparación entre las formas triangulares de algunas representaciones de la virgen María fue fundamental para su simbiosis con las montañas.

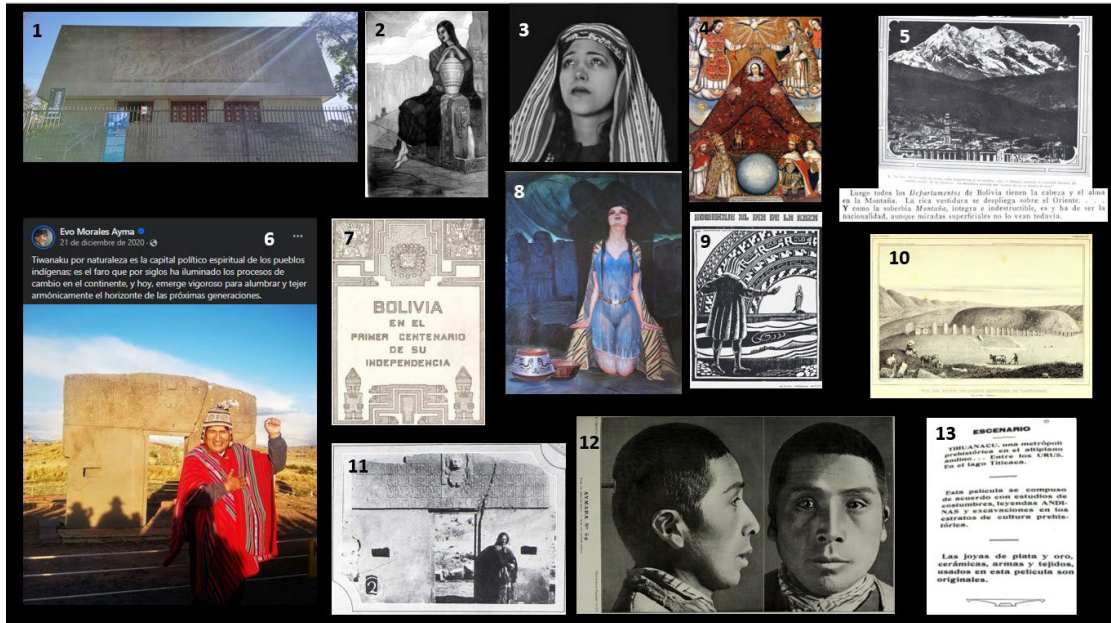


Fig 2. Lámina “Imaginarios bolivianos” [Elaboración propia]⁷

Conclusiones

Como expresamos, los caminos propuestos por nosotros para la visualización y lectura de las láminas no son únicos. No hay una forma unívoca de leer la constelación benjaminiana ni los paneles warburgueanos, dado que las direcciones trazadas entre las imágenes se “reenvían” entre sí, a modo de flechas de doble sentido. Como afirma Agamben en su reflexión sobre el panel de Aby Warburg dedicado a la *Pathosformel* de la ninfa,

7 Referencias: 1) “Museo de la Revolución Nacional”, La Paz, Bolivia; 2) Cántaro blanco [Pintura] (Guzmán de Rojas, 1927-1929); 3) Rostro de Wara en *Wara Wara* [Film, min. 40:58] (José María Velasco Maidana, 1930); 4) “Virgen-cerro” (Anónimo, siglo XVIII), Museo Casa de la Moneda, Potosí; 5) “El Illimani, ‘la maravillosa montaña que acendra luz en su pulmón de nieve’” [Foto] (Alarcón, 1925, p. 16), junto a fragmento escrito por Daniel Sánchez Bustamante del Estudio preliminar del Álbum del Centenario (Alarcón, 1925); 6) Evo Morales Ayma (2020) [Posteo de Facebook]; 7) Portada del Álbum del Centenario (Alarcón, 1925); 8) El beso del ídolo [Pintura] (Guzmán de Rojas, 1926); 9) “Homenaje al Día de la Raza” [Xilografía publicada en La Razon] (Román Katari, 1929); 10) Vista de Tiwanaku [Dibujo] (d'Orbigny, 1839-1847); 11) Puerta del Sol [Foto] (Alarcón, 1925); 12) “Aymara N° 69, Vue de pleine face — Vue de profil droit” (Chervin, 1908); 13) Fragmento del argumento de la película *La gloria de la raza* (Arturo Posnansky, 1926).

¿Dónde está la Ninfa? ¿En cuáles de sus veintiséis epifanías reside? Se malentiende la lectura del *Atlas* si se busca entre ellas algo así como un arquetipo o un original del que las otras derivarían. Ninguna de las imágenes es el original, ninguna es simplemente una copia. (2010, p. 19).

Es decir, cuando trabajamos con estas perspectivas, no encontramos un “comienzo” o un “final”, dado que se puede empezar la “lectura” de la lámina por cualquier imagen y, a su vez, agregar una imagen más al “terminar”. O, incluso, también es posible volver a comenzar una vez finalizado el recorrido (es decir, podemos realizar una suerte de “rodeo” a partir de entradas múltiples). Por ejemplo, considerando nuestra segunda lámina, si entendemos que el monumento/museo de la Revolución es expresión de la articulación entre Tiwanaku y su reapropiación por parte del Estado, podríamos ir desde esa imagen a la portada del álbum (imagen 7) —esta obra es también considerada como un “monumento de papel” (Martínez, 2013)— y así comenzar nuevamente el recorrido.

En definitiva, en lo que hace a nuestros intereses en el presente trabajo, el enfoque permitió interrelacionar fructíferamente materiales de índole heterogénea, aspecto que es dificultoso de abordar desde otros enfoques. Al mismo tiempo, el método aludido puso ciertos reparos a la periodización de la investigación. Dando cuenta que, al intentar reponer el imaginario de una “época”, también debemos considerar a las materialidades que la componen como sintetizadoras de capas temporales previas pero también futuras: “ante una imagen —tan reciente, tan contemporánea como sea— el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión” (Didi-Huberman, 2011, p. 32).

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio (2010). *Ninfas*. (Antonio Gimeno Cuspinera, Trad.). Pre-Textos.
Alarcón, Ricardo (1925). *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. The

- University Society Inc.
- Bal, Mieke (2004). El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 2, pp. 11-50.
- Belting, Hans (2012). *Antropología de la imagen*. (Gonzalo María Vélez Espinosa, Trad.). Katz Editores.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los Pasajes*. (Luis Fernández Castañeda, Trad.). Ediciones Akal.
- Benjamin, Walter (2013). *Origen del trauerspiel alemán*. (Miguel Vedda & Carola Pivetta, Trans.). Gorla.
- Boehm, Gottfried (2006). *Was ist ein Bild?* [¿Qué es una imagen?]. Fink.
- Bornsztein, Maia. & Fort, Federico (2021). El Estado Islámico de Irak y Siria: del “proto-estado” hacia la reactivación descentralizada y atomizada. *Anuario en Relaciones Internacionales del IRI*, pp. 1-12. Recuperado de: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/129216>
- Brea, José Luis (ed.). (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ediciones Akal.
- Bredenkamp, Horst (2000). Iconografía del estado: el Leviatán y sus secuelas. (Felisa Santos, Trad.). *Kritische Justiz. Vierteljahresschrift für Recht und Politik*, pp. 395-411.
- Bredenkamp, Horst (2017). *Teoría del acto icónico*. (Anna-Carolina Rudolfg Mur, Trad.). Ediciones Akal.
- Burucúa, José (2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Económica.
- Cantinho, María (2016). Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória. *História Revista*, 21 (2), pp. 24-38.
- Consorcio del Círculo de Bellas Artes (2010). *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. (Juan Calatrava, Trad.). Abada.
- Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. (Antonio Oviedo, Trad.). Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia*, 2. (Marina Califano, Trad.). Editorial Biblos.
- Didi-Huberman, Georges (2016). *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?* (Víctor Goldstein, Trad.). Capital Intelectual.
- Elkins, James (2009). Un seminario sobre la teoría de la imagen. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 7, pp. 131-173.
- Fleckner, Uwe (2020). *Imágenes que hacen historia. Acontecimientos históricos en la memoria del arte*. (Felisa Santos, Trad.). Ubu Ediciones.
- Fort, Federico (2022a). El Estado Islámico: ¿del gran Leviatán a la Hidra de Lerna? Breves apuntes sobre la reciente muerte de Abu Ibrahim al-Hashimi al-Qurashi.

- Opiniones en el IRI*, pp. 1-3. Recuperado de: <https://www.iri.edu.ar/index.php/2022/03/31/el-estado-islamico-del-gran-leviatan-a-la-hidra-de-lerna-breves-apuntes-sobre-la-reciente-muerte-de-abu-ibrahim-al-hashimi-al-qurashi/>
- Fort, Federico (2022b). El rostro de la nación, el rostro de la mujer: retratos y “galerías sociales” en el Álbum del Centenario (Bolivia, 1925). *Revista Sociedad*, 45, pp. 205-225.
- Fort, Federico (2022c). *¿Solo imágenes de propaganda? La construcción de las identidades políticas del Estado Islámico en su producción audiovisual*. TeseoPress.
- Fuks, Ludmila (2023). Walter Benjamin y Aby Warburg: de la imagen dialéctica a la imagen espectral. *Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación*, 8 (1), pp. 1-15.
- García Varas, Ana (2011). *Filosofía de la imagen*. Universidad de Salamanca.
- Ginzburg, Carlo (2003). “Tu País Te Necesita”: un estudio de caso sobre iconografía política. *prohistoria*, 7 (7), pp. 11-36.
- Ginzburg, Carlo (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. (Luciano Padilla López, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Ginzburg, Carlo (2013). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. (Verónica Trentini, Raúl Lavallo & Mónica Padró, Trans.). Prometeo Editorial.
- Jameson, Frederic (2010). *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*. (María Julia de Ruschi, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Jenks, Chris (ed.) (1995). *Visual Culture [Cultura visual]*. Routledge.
- Joschke, Christian (2012). À quoi sert l’iconographie politique? [¿Para qué sirve la iconografía política?] *Perspective*, 1, pp. 187-192.
- La Paz Culturas (2021). *Datos sobre el Museo de la Revolución*. Recuperado de: <https://www.facebook.com/watch/?v=251539146657427>
- Losiggio, Daniela (2017). *Historia y estetización: actualidad de Warburg y Benjamin para la teoría política contemporánea* [Tesis de doctorado]. Universidad de Buenos Aires.
- Martínez, Françoise (2013). Monumentos de papel. Las obras conmemorativas publicadas en México y Bolivia en el primer centenario de su independencia. *Revista Boliviana de Investigación*, 10, pp. 47-90.
- Mirzoeff, Nicholas (2003). *Una introducción a la cultura visual*. (Paula García Segura, Trad.). Ediciones Paidós.
- Mitchell, William (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. (Yaiza Hernández Velázquez, Trad.). Ediciones Akal.
- Mitchell, William (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. (Mariano López Seoane, Trad.). Capital Intelectual.
- Mitchell, William (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. (Isabel Mellén, Trad.). Sans Soleil.
- Mitchell, William (2019). *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. (Remedios Perni, Trad.). Ediciones Akal.

- Moxey, Keith (2013). *Visual time. The image in history* [Tiempo visual. La imagen en la historia]. Duke University Pres.
- Paz Moscoso, Valeria (2019). Tiwanaku: una lectura desde las vanguardias. *Revista Ciencia y Cultura*, 23 (43), pp. 120-142.
- Rampley, Matthew (2000). *The remembrance of things past: on Aby M. Warburg and Walter Benjamin* [El recuerdo de las cosas pasadas. Sobre Aby M. Warburg y Walter Benjamin]. Harrassowitz.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Sánchez Bustamante, Daniel (1925). Estudio preliminar. En J. Alarcón (Ed.), *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia* (pp. 10-17). The University Society Inc.
- Sánchez Canedo, Walter (2014). Patriarcas, mujeres e imágenes de la nación y de la patria/matria. En A. Ramírez (Comp.), *Mujeres. Poblando el pasado* (pp. 11-46). Centro de Estudios Superiores Universitarios de la Universidad Mayor de San Simón / Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón.
- Santos, Felisa (2019). Prólogo. En A. Warburg, *La pervivencia de las imágenes* (pp. 11-24). Miluno.
- Taccetta, Natalia (2012). Supervivencia e imagen: Agamben-Warburg-Benjamin y la historia. *Revista Lindes. Estudios sociales del Arte y la Cultura*, 5, pp. 1-11.
- Taccetta, Natalia (2021). Anacronismo, dialéctica y sublevación. O de cómo pensar la imagen a contrapelo. *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana*, 53 (151), pp. 54-94.
- Urueña Calderón, Juan (2015). *El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia* [Tesis de maestría]. Universidad del Rosario.
- Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. (Joaquín Chamorro Mielke, Trad.). Ediciones Akal.
- Warburg, Aby (2019). *La pervivencia de las imágenes*. (Felisa Santos, Trad.). Miluno.
- Weigel, Sigrid (1996). *Body-and image-space: Re-reading Walter Benjamin* [Cuerpo-y imagen-espacio. Releyendo a Walter Benjamin]. Routledge.
- Winckler, Greta (2019). Un modelo perturbado(r). Reflexiones sobre la iconografía política peronista. *E-imagen Revista 2.0*, 6.