

A la sombra de Aby Warburg

Alexandre Bauzá Bardelli

Correo electrónico: abauza@xtec.cat

Institución: Universitat de Barcelona

Mesa: Las nuevas historias del arte

Aproximadamente desde hace una década, la Historia del Arte Contemporáneo en España ha empezado a aceptar como un hecho consumado la renovación de los modelos historiográficos tradicionales, tanto dentro como fuera del mundo académico. Gracias sobretodo al especial peso que han logrado dentro del panorama internacional ciertas figuras del mundo académico anglosajón, latinoamericano y francófono, muchos historiadores y no pocas instituciones se han replanteado la pertinencia de los modelos de análisis heredados en un mundo globalizado en el que tanto los planteamientos formalistas y como aquéllos que parten de una base de análisis sociológico tradicional han quedado fuera de juego a la hora de afrontar una producción artística esquiva para con cualquiera de los corsés conceptuales por ellos planteados.

De entre los diversos modelos alternativos presentados frente a la ortodoxia –y aun frente a la antiortodoxia surgida durante los años sesenta y setenta-, tal vez el más exitoso y de mayor fortuna mediática haya sido el de los llamados visual studies, a caballo entre los más generalistas cultural studies, las secuelas teóricas de la semiótica italiana y anglosajona, y el pensamiento posestructuralista de influencia francesa.

Sin embargo, a pesar del alza progresiva de los visual studies dentro del mundo académico local y global –demostrado, entre otras cosas, por las feroces controversias y contrarreformas promovidas dentro de las mismas instituciones-, y sin ánimo de negar o afirmar el valor de los mismos, es de justicia señalar que uno de los principales modelos de dichos visual studies se encuentra en el seno del mundo de la propia historia del arte: la iconografía warburgiana.

Recientemente, historiadores del arte, críticos e instituciones diversas ligadas al mundo del arte han empezado a reivindicar con cierta urgencia a una figura hasta hace poco situada en el panteón inmóvil de los Historiadores del Arte, de cara a revitalizar su discurso y a descubrir la actualidad –e incluso la utilidad- de sus métodos, objetivos y planteamientos. Dicha figura no es otra que a del historiador del arte y antropólogo alemán Abraham Moritz Warburg, más conocido como Aby Warburg, quien desde finales del siglo XIX y hasta 1929 emprendió una verdadera cruzada por ampliar los horizontes intelectuales de la Historia del Arte, anticipando –y solucionando- en gran medida muchas de las demandas de renovación que todavía hoy resuenan entre los apologetas de los visual studies.

1. Características que hacen de Aby Warburg una figura reivindicable desde el ámbito de los visual studies.

Al menos tres motivos hacen de Aby Warburg una enseña histórica para los defensores de la renovación de modelos de análisis de la historia del arte, especialmente para los que abogan por una postura comprometida con lo que se entienden como visual studies:

- a. Fue, según defiende el historiador del arte y del cine Philippe-Alain Michaud, el primer historiador de la cultura que priorizó el análisis del gesto y su representación al análisis del discurso verbal.
- b. Fue, según el profesor e historiador del arte Mathew Rampley, el primero en desplazar el corpus teórico de la historia del arte de la estética hacia la antropología y la que podría ser considerada como proto-semiótica.
- c. Fue, según Michaud y el profesor e historiador Georges Didi-Huberman, partidario de un análisis de las obras de arte dentro de un contexto cultural ilimitado y no jerarquizado, en que obras mayores y menores de diferentes disciplinas son analizadas bajo la luz de unos conceptos generales –antecediendo así a la perspectiva ‘integrada’ de los semióticos Umberto Eco u Omar Calabrese, entre otros-.

2. Características del pensamiento de Warburg dentro del marco de su contexto histórico.

Muy a menudo, de Aby Warburg nos ha llegado la noticia de que fue fundamentalmente el promotor de un método de análisis en tres pasos llamado iconología, que permite un acceso al significado de las obras partiendo de su denotatividad y que alcanza su sentido en una hermenéutica de amplio registro que antecede y fundamenta a la semiótica de la imagen en muchos de sus procedimientos. Esta lectura de la iconología, sin embargo, no es demasiado acertada y en realidad se corresponde más con una lectura simplificada del

método desarrollado por uno de sus alumnos más aventajados, Erwin Panofsky, que con el verdadero método y teoría desarrollados por Warburg.

Así, la iconología en el sentido original que le atribuyó Warburg –quien, por otro lado, prefirió hablar siempre de ‘iconografía’–, era algo bien diferente y de espectro mucho más amplio: algo mucho más cercano a una teoría antropsicológica general que a un simple método de análisis trifásico.

2.1. La iconografía de Aby Warburg.

a. La iconografía warburgiana fue, según interpreta Didi-Huberman, una suerte de ‘ciencia sin nombre’ que pretendía comprender la historia de las imágenes como la historia de la supervivencia de ciertas fórmulas expresivas que no conocían límites espaciales ni temporales. Así, fue una disciplina que consideró no sólo el nivel histórico-diacrónico de las imágenes –como hasta entonces había hecho la historia del arte a través de su idea de la ‘evolución’ de los estilos–, sino también su dimensión antropológica-diacrónica.

b. Fue una disciplina histórica que renunciaba de antemano a la limitación a un único campo y que contemplaba la cultura como un fenómeno complejo y amplio, en el que cabía priorizar a la imagen frente al discurso verbal, aunque sin olvidarlo por completo.

c. Fue una disciplina que rompió deliberadamente con los corsés teóricos que afectaban a la historia del arte de su tiempo y que se lanzó al análisis de modelos teóricos provenientes de los más variados ámbitos de conocimiento: psicobiología, etnografía, lingüística, psicoanálisis y filosofía de la cultura.

2.2. Modelos fundamentales de la iconografía de Aby Warburg.

La iconografía de Warburg refleja la complejidad y la ‘docta locura’ de su artífice y sus colaboradores. Así, no toma como modelo un único ámbito de conocimiento, ni se ciñe en absoluto a los métodos y modelos exclusivos de la historia del arte. Al contrario, se empapa de un amplio registro de planteamientos que surgen de la lectura y el conocimiento de los más variados planteamientos teóricos y prácticos.

a. El referente epistemológico de Marey.

Warburg planteó en cierta ocasión, con motivo de una conferencia sobre Nietzsche y Jacob Burckhardt, su comprensión del personaje del historiador como ‘sismógrafo’, personaje ‘receptor y transmisor’ de las peligrosas energías que generan los desplazamientos de la historia. Esta idea, aparentemente metafórica, encierra la convicción de que el medio visual es más adecuado para la representación de los acontecimientos temporales que el medio discursivo verbal, y recoge los planteamientos formulados por Étienne-Jules Marey en ‘El método gráfico’ (1876), un verdadero referente conceptual de su tiempo.

Esta convicción en la insuficiencia del medio discursivo verbal a la hora de explicar la complejidad de su objeto de análisis llevó a Warburg a idear y tratar de desarrollar durante los últimos años de su vida una herramienta como célebre el ‘bilderatlas’ Mnemosyne.

b. El modelo psicobiológico: el ‘engrama’ de Semon y los ‘fósiles vivientes’ de Darwin.

En 1904, el fisiólogo y biólogo Richard Wolfgang Semon planteó en ‘La memoria en tanto que principio constitutivo del devenir orgánico’ que todo acontecimiento deja un rastro en la psique de los individuos, al que llamó ‘engrama’. Warburg adaptó esta idea y consideró a las imágenes como ‘engramas’ de la memoria colectiva.

Por otro lado, de los planteamientos de Charles Darwin tomó prestada la idea de la transformación de las formas como estrategia evolutiva y la consideración de la posibilidad de la supervivencia de algunas formas casi invariables como si de ‘fósiles vivientes’ se tratase.

c. El modelo antro-po-etnológico: la ‘supervivencia’ como permanencia cultural de gestos y formas.

Uno de los conceptos fundamentales de la iconografía warburgiana es el de *nachleben* o pervivencia de las fórmulas expresivas. Esta idea es sobretodo deudora de los planteamientos de los antropólogos y etnógrafos Edward Tylor, Hermann Usener y Garrick Mallery, quienes comprobaron la ‘pervivencia’ de ciertas expresiones gestuales de mundo de los Antiguos en los pueblos primitivos del presente.

La influencia de Tylor no sólo se manifestó en la teoría de Warburg: también fue fundamental a la hora de empujar a Warburg a conocer las costumbres de los nativos norteamericanos Hopi y Pueblo en 1895.

d. El modelo lingüístico: la mutación de las fórmulas expresivas a partir de Osthoff.

Warburg comparó su intento por comprender la mutación de las fórmulas expresivas en la pintura renacentista florentina y flamenca con el intento de descripción del lingüista Hermann Osthoff de los diferentes paradigmas en la construcción de adjetivos superlativos en las lenguas románicas.

e. El modelo psicoanalítico: el modelo empático de Vischer y el síntoma de crisis freudiano.

La atención fundamental de Warburg por el renacimiento y por la cultura de algunos pueblos primitivos se basó en la consideración de dichas culturas como estadios de crisis y transición entre diferentes estadios empáticos –la noción de ‘empatía’ fue asumida por Warburg a partir de los planteamientos de Robert Vischer presentados en ‘Del sentido óptico de la forma’, de 1873-. Por ello, Warburg atendió a las fórmulas expresivas como ‘síntomas’ en el sentido freudiano del término: como ‘representación de dos deseos contradictorios’– Warburg llegó a hablar de la cultura humana como permanente estado de esquizofrenia-.

f. El modelo filosófico-cultural: la cultura clásica como cultura contradictoria.

En la formación de su visión de la cultura como permanente estado de crisis influyó mucho también la lectura de ‘El nacimiento de la tragedia’ de Nietzsche y su modelo dialéctico de lo apolíneo frente a lo dionisiaco.

3. Mnemosyne como antecedente de los planteamientos de los visual studies.

Durante los últimos años de su vida, Warburg se entregó al desarrollo de un proyecto que condensaba toda su teoría y al mismo tiempo exponía los resultados de toda su carrera como investigador, cuyo eje era un ‘bilderatlas’ en el que Warburg mostraría a través de imágenes las ‘supervivencias’ y sus manifestaciones concretas –‘pathosformel’-, de manera que los textos sólo aclararían la ‘evidencia’ de las imágenes.

Dicho ‘bilderatlas’, como no podía ser de otro modo, tomaba prestadas experiencias anteriores:

a. Los Kunst Atlas, que Warburg indudablemente conocía de la propia disciplina de la historia del arte.

b. La obra del etnólogo francés Adolphe Bastian, que publicó en 1887 el ‘libro etnológico ilustrado’ ‘El mundo reflejado en el pensamiento cambiante de los pueblos’.

c. La famosa ‘Iconographie photographique de la Salpêtrière’ de Jean-Martin Charcot. Según Sigrid Schade, la influencia de Charcot en Warburg fue crucial también para que éste concibiese la idea de las ‘pathos formulae’ en 1905, así como para que Warburg centrase su atención en el cuerpo femenino como cuerpo expresivo por excelencia.

d. El método pedagógico de su ayudante Fritz Saxl, quien había empleado paneles con imágenes para enseñar a sus compañeros de armas durante la Gran Guerra.

En los paneles de Mnemosyne se mezclan imágenes de diferentes fuentes, en su mayoría reproducciones fotográficas, recortes de prensa, sellos, imágenes de folletos turísticos o fotografías amateur, que manifiestan una clara negativa al desarrollo narrativo lineal y que abren la posibilidad a un método en el que las imágenes pueden relacionarse rompiendo los patrones establecidos, como si de ‘constelaciones’ se tratase.