

ABY WARBURG, *Atlas Menmosyne*, Madrid: Akal (2010).
EN LOS ORÍGENES DEL «GIRO ICÓNICO»: ABY WARBURG Y EL REVI-
VIR DE LA ANTIGÜEDAD EN EL RENACIMIENTO ITALIANO

Francisco José Martínez

La imagen no es un derivado ni una ilustración sino un medio activo del proceso de pensamiento (H. Bredekamp)

Cada vez es más evidente que el pensamiento no se agota en el registro conceptual filosófico. Si Blumenberg ya había resaltado el carácter ineliminable de algunas metáforas (las metáforas absolutas), la imposibilidad de sustituirlas de forma completa por conceptos, y Deleuze había dividido el pensamiento en filosofía, ciencia y arte, en tanto que formas autónomas de abordar la realidad introduciendo formas de inteligibilidad en la misma, el actual «giro icónico» insiste en que existe un tipo de pensamiento figurativo, icónico, cuyas imágenes no se pueden traducir completamente en el lenguaje conceptual. En los orígenes de esta importancia concedida a las imágenes como forma específica de pensamiento podemos situar la monumental obra de Aby Warburg¹, iniciador tam-

¹ Ya el profesor de la Universidad Humboldt de Berlín, Horst Bredekamp, situó a Warburg en los orígenes del «giro icónico» en la terminología de G. Boehm o del «pictorial turn» de W. J. T. Mitchell que habría también que traducir como «giro icónico» o «giro hacia la imagen». Ambos autores evidencian el papel central que las imágenes tienen en nuestra vida actual, en todos los campos y no sólo los artísticos. Para estos enfoques las imágenes tienen un contenido cognoscitivo y epistémico que no se puede reducir al lenguaje conceptual y además contribuyen de forma decisiva a configurar nuestro mundo y nuestra identidad. Se ha podido decir que igual que hay una construcción social del campo visual hay una construcción visual del campo social. Las imágenes no son tanto representaciones de algo anterior sino presentaciones de la realidad que no necesitan ser explicadas a partir de su contexto sino que son principios activos capaces de producir su propia significación e iluminar el resto de la realidad. Igual que el icono religioso tiene una vida insuflada por Dios, toda imagen presenta un carácter vivo y activo. La presencia (visual) no se puede reducir al sentido (lingüístico). Bredekamp retoma de Hegel su defunción del arte como la aparición sensitiva, visual, de la idea que no sólo se puede mostrar como concepto si no también como imagen. Es central en este aspecto toda la reflexión contemporánea sobre la «visualidad» como dimensión específica paralela y no reducible a la «literalidad» por ejemplo.

bién de la iconografía como método de la historia del arte. A lo largo de toda su vida Warburg acumuló de forma paralela libros e imágenes para intentar explicar las diversas formas en las que los distintos renacimientos europeos retomaron las huellas dejadas por la antigüedad clásica greco-romana. Su aportación específica a la utilización de las imágenes como forma de pensamiento se concreta en la elaboración de lo que denominó un Atlas *Mnemosyne*, un atlas de la memoria, compuesto por una serie de paneles en lo que se recogían diversas reproducciones artísticas bajo unos epígrafes a veces enigmáticos. Este atlas iconográfico se fue desarrollado a partir de 1924 y sirvió de base a varias exposiciones y conferencias del propio Warburg. Se suele admitir que el Atlas tuvo al menos tres versiones: una primera de 1928 que consta de 43 paneles. En el año 1929 y tras exposición en la Biblioteca Hertziana de Roma de 9 paneles, Warburg construyó la denominada versión penúltima que en 69 paneles agrupaba unas 1000 reproducciones. La última serie, de este mismo año, agrupó en 79 paneles 971 objetos.

Es esta última serie la que la editorial Akal presenta en una cuidada edición acompañada de una serie de textos que la complementan y esclarecen. Es muy importante la carta de F. Saxl, colaborador íntimo de Warburg a lo largo de muchos años, a la editorial B. G. Teubner sobre la edición de las obras de Warburg. También es esencial la Introducción del propio Warburg al Atlas, así como una serie de conferencias relacionadas con imágenes del Atlas y que se añaden en forma de apéndice. El aparato crítico se completa con un documentadísimo estudio de F. Checa sobre «La idea de imagen artística en Aby Warburg» y una útil rememoración de la presencia de temas españoles en el Atlas, debida a Karin Hellwig. En resumen, una bella y erudita edición de una obra esencial en la historia del arte del siglo XX que sólo ahora en el XXI empieza a mostrar sus virtualidades, a pasar de que dicha obra tuvo una gran importancia sobre la forma de trabajar de Walter Benjamin en su monumental e inacabado estudio sobre los Pasajes parisinos.

Como intento de establecer un nuevo método de análisis de las obras artísticas, el Atlas *Mnemosyne* se nos muestra como un teatro de la memoria articulado de forma estructural, en el que cada reproducción tiene un significado debido al contexto en el que se inserta y a su vez cada panel sólo significa en relación con el resto de los paneles. El Atlas es el resultado de un trabajo inconsciente de la mente de Warburg que agrupaba las imágenes de forma enigmática y su efec-

to es también inconsciente y sugiere numerosas relaciones que sin esta articulación concreta de imágenes no se hubieran producido. La base psicológica del trabajo icónico de Warburg es su teoría de la empatía y su «premisa psicológica gno-seológica» es la «Tentativa de retomar los valores expresivos de alta tensión a través de una interpretación energéticamente polar» del ser humano. El método de Warburg combina el punto de vista histórico y el filosófico en su consideración de las imágenes, lo que le sitúa en el marco de los métodos «contenidistas» que privilegian el contenido de la obra de arte frente a sus valores formales, o mejor dicho, que estudian los valores formales en tanto que medios, más o menos conseguidos, para expresar los contenidos. Desde este punto de vista, las imágenes artísticas se consideran un medio específico de conocimiento de la realidad y no una mera representación lúdica de la misma. El aspecto histórico del método exige que las obras de arte se consideren en el contexto específico en el que se producen y esto lleva a considerar el viaje de las imágenes a través de distintos contextos históricos asumiendo en cada uno una función distinta. Ejemplo de esta migración de las imágenes lo constituye el largo y fructífero periplo que llevaron a cabo las imágenes de los dioses griegos que pasan de expresar las potencias humanas en Grecia, a convertirse en demonios astrales en su versión árabe oriental, retornando de nuevo en el Renacimiento Italiano a servir de medio de expresión de las pasiones y virtualidades humanas, especialmente las ligadas al movimiento y a la actividad. En este lento y largo viaje de las imágenes de occidente a oriente y de sur a norte y vuelta tuvieron un papel esencial los libros ilustrados, los tapices y posteriormente, tras el surgimiento de la imprenta, los grabados y xilografías, sin olvidar, especialmente para Italia, los restos arqueológicos, como arcos del triunfo, templos, sarcófagos, estatuas, etc., testimonios vivos de la cultura clásica, que estaban ahí a la mano como repertorio icónico, aunque no ya como contenido cultural vigente debido a su paganismo combatido por el cristianismo. Todos estos vehículos permitían a los artistas gozar de un repertorio muy amplio de formas de diversas procedencias que utilizaban para sus fines inventivos.

Para Saxl la imágenes del Atlas eran la base para el estudio de «la función de los valores expresivos de la Antigüedad» tal como estos fueron retomados en el Renacimiento europeo especialmente para representar la vida activa. Por ello los numerosos trabajos de Warburg sobre los artistas renacentistas italianos resaltan en ellos el papel que tiene en su obra la recepción del legado clásico, la especificidad con la que hacen revivir de nuevo las fórmulas artísticas preexistentes en

la Antigüedad. Warburg se centra en cómo los pintores italianos elaboran una recuperación de las formas clásicas que se opone a las transformaciones que dichas formas habían sufrido en manos de los astrólogos árabes por una parte y por otra parte de los partidarios de una antigüedad a la francesa, nórdica y borgoñona, que disfraza a los héroes y dioses clásicos bajo el realismo de la vestimenta de caballeros medievales contemporáneos. Warburg contrapone su noción italiana-humanista de la Antigüedad a la concepción oriental-práctica sometida a los dictados de la astrología y a la concepción nórdica-cortesana que oculta los bellos cuerpos desnudos bajo pesados vestidos de corte.

El propio Warburg en su Introducción al Atlas parte de la idea de que la civilización humana surge al interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior y que es precisamente ese espacio interpuesto el sustrato de la creación artística². Para nuestro autor la creación artística en general y la creación artística clásica en particular, no es como para Winkelmann algo armónico y sereno sino una realidad fundamentalmente polar que contrapone «la fantasía vibrante y la razón apaciguadora» y que tiene una dimensión plástica manipulativa de la materia (denominada por algunos háptica en oposición a lo óptico) que se sitúa entre el captar imaginativo y el contemplar conceptual. El arte así concebido, tiene una función «anticaótica», es decir introduce un cosmos en el caos primigenio (posición esta compartida por Blumenberg y Deleuze, entre otros, para los que la cultura humana en sus diferentes aspectos no es más que una serie de intentos para lanzar redes de pensamiento capaces de ordenar y articular lo real que se presenta inicialmente como un caos, que por otra parte sólo en parte se puede ordenar, es decir transformar en cosmos, como alude la fórmula de Guattari de caosmos, como un caos que sólo en parte se deja convertir en cosmos, que sólo en parte admite el orden, aunque sea provisional y parcial).

En este contexto teórico al proyecto del Atlas Mnemosine surge como «un intento de reanimar valores expresivos predefinidos en la representación de la vida en movimiento». Ejemplos de este revivir formas antiguas para expresar contenidos nuevos, de reutilización del lenguaje gestual del arte son, para Warburg, el acudir a la figura de la ménade para representar la danza de Salomé o el recu-

² Podíamos recordar aquí que también para Blumenberg la cultura surge como una caverna protectora, como un medio de defenderse del «absolutismo de lo real» y de mantener este real omnipotente a distancia de los hombres.

perar la figura de una victoria procedente de un arco de triunfo romano para representar una criada con un cesto de frutos en un cuadro de Girlandajo. La clara posición anticlasicista de Warburg se ve en su defensa del carácter polar de la cultura griega que no se puede reducir a los valores de la claridad apolínea, como muy bien supo ver Nietzsche retomado por Warburg, sino que también presenta el carácter extático propio de la ebriedad que se recoge de forma tan adecuada en la noción de lo dionisiaco. Frente a la realidad podemos tener dos actitudes: empatía o separación; una identificación pática y orgiástica con ella o bien un distanciamiento que permita su contemplación estética y su categorización racional.

El Atlas comienza con tres paneles introductorios denominados A, B y C. El primero alude a los tres tipos de relaciones en las que el hombre puede encontrarse inmerso: cósmicas, terrestres y genealógicas. Relación con el firmamento, mapa de intercambios culturales en Europa y árboles genealógicos. Los paneles B y C muestran la dependencia del hombre de su inmersión en el cosmos hasta el punto de hacer del mismo un microcosmos sobre el que se proyecta el firmamento y también su liberación de esta sumisión a los astros gracias al surgimiento de la ciencia moderna.

Los siguientes paneles insisten en esa relación entre el hombre y el cosmos a través de la cosmología babilonia con sus vaticinios hechos a partir del hígado, la cosmología griega y el viaje que las figuras astrales griegas efectuaron a través de oriente y su posterior vuelta a occidente a través de España (Paneles 1, 2 y 3). Los paneles numerados del 20 al 29 relatan esta migración de imágenes astrales, especialmente la orientalización de dichas figuras gracias a la obra de Abu Mas-sar (P. 20), la orientalización de las figuras astrales griegas (P. 21), la importancia de Alfonso X el sabio en la vuelta a occidente de la sabiduría cosmológica oriental y sus libros de adivinación y magia natural (P. 22). Ya en occidente la astrología se muestra como un mecanismo para conocer el destino, por ejemplo en el Salone del Palazzo de la Ragione de Padua (P. 23), y a través de los juegos de dados y la imagen de la fortuna con su rueda como imagen del hado ineluctable (P. 23 a). Los hijos de los planetas se muestran en el P. 24. En el templo malatestiano de Rímìni se lleva a cabo una «representación neumática de las esferas» (P. 25). El P. 26 muestra un calendario atribuido a Ticho Brahe como transición entre Rímìni y el Palacio Schifanoia de Ferrara al que están dedicados los paneles 27, 28 y 29. En este palacio se muestran en las paredes tres bandas hori-

zontales que muestran los dioses romanos como señores de los meses montados en carros triunfales, los signos del zodiaco y sus decanos según la representación oriental, y las ocupaciones mensuales de la corte y el pueblo, mostrando la vida contemporánea en movimiento (carreras, cazas, batallas, torneos).

Los paneles 30, 31 y 32 se dedican a Piero della Francesca como ejemplo de «monumentalización y distanciamiento», las imágenes de devoción del Norte de Europa con los donantes y la caricatura con el ejemplo de las mujeres bailando alrededor de las calzas de los varones. Tres sentimientos esenciales humanos: la exaltación del poder, la sumisión a la religión de la devoción y el aspecto satírico de la lucha de los sexos. Los paneles 33 a 36 nos muestran ejemplos de la Antigüedad a la francesa, nórdica y borgoñona, a través de los ovidios moralizados cuyas ilustraciones se basan en modelos contemporáneos; la importancia de los tapices como medio de transmisión icónico, que figuran la antigüedad con vestidos de la época; la exaltación de los héroes antiguos, Hércules, París, Orfeo; y la representación de los planetas a la francesa en las miniaturas de las «Bodas de Pesarro» que ejemplifican la recepción italiana de la antigüedad del norte, borgoñona.

Los siguientes paneles, 37, 38 y 39, representan diversos aspectos de la antigüedad clásica en su renacer en Italia: la importancia del dibujo arqueológico y la recuperación de la escultura antigua; la sustitución de los tapices por los grabados como medio de transmisión icónico privilegiado y la culminación del estilo ideal antiguo en la obra de Botticelli.

Los paneles del 40 al 42 son buena muestra del enfoque anticlásico de Warburg ya que están dedicados a la representación del dolor y el sufrimiento en la Antigüedad a veces contraponiendo a imágenes bíblicas como la matanza de los inocentes la imagen de la madre enfurecida, o la imagen de Cristo flagelado en relación con figuras de Medea, Orfeo, o brujas en aquelarre; la representación del Laoconte es la expresión máxima del sufrimiento antiguo, como el lamento por el Cristo muerto, o Pietá, es la mayor expresión del dolor cristiano.

A continuación viene una larga serie de paneles que muestran diversos aspectos de la antigüedad clásica retomados por el Renacimiento italiano, como la exaltación de la individualidad que se muestra en los retratos de la época; la contraposición de la victoria y la caída figurados por los triunfos imperiales y por

Faetón ,respectivamente; la exaltación de la conciencia de sí a través de los héroes como ejemplo de uso superlativo del lenguaje gestual; la recuperación de la ninfa en los retratos de las jóvenes y su utilización como ángel custodio (Rafael y Tobías) por una parte y como portadora de cabezas por otro (Salomé, Judith); la Fortuna como símbolo del destino humano; el sentimiento de triunfo romano; la representación de las virtudes y los vicios en al cartas del Tarot; la inversión ética del sentimiento de triunfo a través de las figuras de trajano y Escipión; las musas y la conexión entre el Parnaso celeste y el terreno; la peculiar relación entre astrología y religión que aparece en la capilla funeraria del banquero Chiggi que representa los planetas movidos por ángeles bajo el poder del Dios padre; la supervivencia de figuras clásicas hasta nuestros días como muestra la inspiración de Manet en su «Dejeuner sur l'herbe» en un grabado de Carracci; por último, la contraposición entre la ascensión y la caída en las figuras del Juicio Final de Miguel Ángel y la leyenda de Faetón.

Los paneles 57 y 58 están dedicados a Durero, sus fórmulas páticas y sus ideas cosmológicas y astrológicas mostradas en el célebre grabado de la Melancolía (saturniana). Los siguientes paneles 59, 60, 61, 62, 63, 64 y 70, están dedicados a temas barrocos nórdicos que muestran respectivamente, la migración de las figuras de los dioses planetarios hacia el Norte a través de grabados alemanes; la exaltación del dominio de los mares a partir de la época de los descubrimientos con la apelación a la fortuna; Neptuno como Dios servidor que aplaca las olas; y la patética barroca del rapto (Proserpina).

Los paneles 71 al 73 muestran diversos aspectos del mito bátavo que exalta la insurrección de Claudio Civil frente a los romanos como mito de origen de la libertad de los holandeses. Le encargaron los motivos a Rembrandt que no supo adaptarse a las exigencias del arte oficial propagandístico y sus cuadros fueron rechazados. Warburg muestra aquí la sustitución de Ovidio, es decir el Renacimiento con su vitalismo orgiástico, por Tácito, o sea, el Barroco con su exaltación del poder político absolutista.

El panel 74 es bastante enigmático ya que mezcla el tema de la curación sin contacto por parte de Pedro con pintura religiosa de Rembrandt y con el tema, ya tocado, de la magnanimidad de Escipión. El panel 75 contrapone la anatomía mágica que busca el asiento del alma en el cuerpo con la anatomía científica mostrada en los cuadros de Rembrandt. El panel 76 tiene por tema la pro-

tección de los niños a través de las figuras de Tobías, la huida a Egipto de la sagrada familia y la aparición de Jesús entre los doctores en el templo.

Los paneles 77 y 78, últimos de esta serie del Atlas, muestran figuras contemporáneas a Warburg, como sellos de correos y figuras publicitarias y fotografías de las ceremonias que tuvieron lugar en Roma en 1929 y de las que fue testigo el propio Warburg en las que el poder religioso del vaticano renunció al poder secular por los Tratados de Letrán.

En resumen, el Atlas Mnemosyne se nos muestra como un teatro de la memoria que sirve a la vez para mostrar significados inéditos surgidos de la conexión, a veces azarosa, de imágenes heterogéneas, al menos a primera vista. En dicho experimento intelectual el significado más que ser representado a través de las imágenes, surge, más bien, de la contemplación de dichas imágenes en sus conexiones más o menos fortuitas. Este privilegio concedido a las imágenes como medio autónomo de conocimiento respecto del concepto permite situar la presente obra de Warburg en el origen del actual giro icónico.