

# LA PERSPECTIVA DE ABY WARBURG Y EL ARTE COMO CONSTRUCCIÓN HISTÓRICO-CULTURAL DE CONOCIMIENTO

Daniel Vázquez

Universidad Nacional de las Artes

*danvazquez@yaboo.com.ar*

## Resumen

Abordamos el marco teórico-experiencial de Aby Warburg, para referirnos a herramientas conceptuales apropiadas para quienes hacen de las producciones artísticas y las exploraciones histórico-culturales, su quehacer fundamental.

Aquí sostenemos que los análisis warbugianos, que impulsan la “unidad natural de la palabra y la imagen” (Warburg, 1902), constituyen una alternativa a soportes teóricos constituidos desde la lógica y el protagonismo de los textos: conceden centralidad a la imagen visual, pero advierten los complejos vínculos con los otros lenguajes culturales-artísticos. La importancia asignada “al corpus de las imágenes producidas y utilizadas en una sociedad” (Burucúa, 1999:14) para comprender sus procesos históricos, se potencia con las conexiones entre imagen visual, palabra escrita, palabra oral y gestualidad. Ese entrecruzamiento de los lenguajes es impulsado por su preocupación por las formas histórico-culturales de la *expresión humana*.

Además, Aby plantea la hipótesis de una memoria colectiva e individual que, sostenidas en la circulación y portación de imágenes y gestos, subyacen en toda producción cultural. Su concepto de *pathosformeln* se sostiene en esa compleja relación entre memoria, imágenes y creación artística.

Por otra parte, al sostener la *esquizofrenia* inevitable de toda cultura, destacaba la bipolaridad latente en las formas simbólicas que seguían estando vigentes. Su reconocimiento de *un simbolismo corpóreo y tangible* (Warburg, 1902) señala la importancia de abordar la materialidad de las formas simbólicas y artísticas. Esa *función polar* sería propia de la creación artística, siendo las formas artísticas las que refuerzan las ampliaciones sucesivas de lo que Warburg llamaba *deskraun*.

**Perspectiva histórico-cultural,  
Corpus de representaciones, Atlas Mnemosyne,  
Formula de pathos, Espacio de pensar,  
Engramas y bipolaridad**

Hace ya algunos años, desde nuestro trabajo de cátedra en el departamento de Artes Visuales de la UNA, venimos insistiendo en la importancia de la perspectiva histórico-cultural de Aby Warburg (1866-1929) para abordar el análisis de las prácticas y representaciones culturales, y favorecer la comprensión de las producciones artísticas.

Convendrá aquí decir que nos fuimos vinculando con la producción de Warburg, a partir de algunas preocupaciones teóricas y metodológicas que nos fueron apareciendo en las aulas de Visuales<sup>1</sup>. A nuestras antiguas preocupaciones en torno a la investigación y la enseñanza-aprendizaje de la Historia, se sumaba el intentar hacerlo con la imagen visual como una referencia permanente y casi obligada.

Empezamos, entonces, a advertir la necesidad de acceder a marcos teóricos que nos evitasen aplicar categorías conceptuales propias del lenguaje discursivo en el abordaje de las imágenes, destacando aquello que aprendimos de Chartier y Marin sobre “la irreductibilidad y la intrincación entre esas dos formas de representación que son el texto y la imagen, el discurso y la pintura” (R. Chartier, 1996:76).

---

1 Desde el año 2000, nos venimos desempeñando como docente-investigador en la materia Historia de la Cultura (Cat. Castillo) del Departamento de Artes Visuales de la UNA.

Por otra parte, nuestra condición de “estudioso de historia” nos permitió reconocer la importancia y la particularidad de las imágenes en tanto representaciones culturales<sup>2</sup>. Si era indudable que podíamos recurrir a ellas como fuentes valiosas para la reconstrucción histórica, era preciso reconocer que las imágenes “son representaciones de datos de la realidad visual que además se presentan como nuevas experiencias visuales” (M. Penhos, 2005:19) Otra vez, se nos presentaba el problema arriba indicado: no podíamos tratar las fuentes visuales bajo la lógica de los textos.

Pues bien, la búsqueda de referencias teóricas que reconocieran las representaciones visuales en su lógica específica y en su dimensión histórico-cultural nos condujo al mundo teórico-experiencial de Aby Warburg. Allí nos encontramos con valiosas y originales herramientas conceptuales para aquellos que hacen de las producciones artísticas y las exploraciones histórico-culturales, su quehacer fundamental. Además, los análisis warbugianos constituyen una alternativa a aquellos soportes teóricos que se sostienen a partir de la lógica de los textos y el protagonismo de los discursos.

## SOBRE LA COMPLEJIDAD DE LAS REPRESENTACIONES VISUALES

Por de pronto, las investigaciones de Warburg le conceden una manifiesta centralidad a la imagen visual en sus diversas formas sociales

---

2 En el uso que nosotros hacemos del concepto de representación, aparecen las improntas de Louis Marin y de Roger Chartier, quienes han destacado la doble dimensión que constituye a toda representación. Por un lado, toda representación nos refiere a un sujeto/objeto ausente, asumiendo una *dimensión transitiva*, y en este sentido cabe destacar *una neta distinción entre lo que representa y lo que es representado*. Por otro lado, y esta es su *dimensión reflexiva*, una representación exhibe una presencia: hay una imagen presente que se plasma en *la presentación pública de una cosa o una persona*. Así, al anudar esas dos dimensiones, destacamos cómo la imagen-representación que se presenta no queda desprendida de la realidad que pretende evocar. (R. Chartier, 2002:57-58; R. Chartier, 1996)

de producción, circulación y recepción. La importancia que Aby les asigna, para acceder a la comprensión de una sociedad determinada, lo llevó a conformar verdaderos *corpus* de imágenes de toda índole en los que incluía e integraba “grandes cuadros, monumentos, ciclos decorativos, retratos, medallas, láminas de amplia circulación, representaciones en muebles y objetos de usos cotidiano, construcciones efímeras” (J.E. Burucúa, 1999:14). Y más allá de cuestiones específicamente formales o de estilo, el acento estaba puesto en la función de *la creación figurativa* en la vida histórica de las sociedades, en “la relación variable entre expresión figurativa y lenguaje hablado” (C. Ginzburg, 1989:42) y en la carga mnémica que esas imágenes portaban. Veamos un poco todo esto.

Por una parte, y a propósito de la producción renacentista, Warburg se detiene en la complejidad de “la cooperación común y comprensiva entre comitentes y artistas” para advertirnos que estas obras son “producto de una acción recíproca entre el comitente y el artista ejecutor”, más allá de cuánta información hubiera trascendido sobre el “intercambio de sentimientos o pareceres” entre ambos sujetos, de allí “la necesidad de recurrir a pruebas de *tipo indiciario* para descifrar los protagonismos del encargo en la obra”. (A. Warburg, 1902:20-21)<sup>3</sup>

Por otra parte, sus investigaciones revelan cómo en las distintas imágenes analizadas coexisten tradiciones culturales distintas, básicamente la pagana-clásica y la cristiana<sup>4</sup> que, más allá de los intentos de quienes las producen por amalgamarlas, generaban tensiones que nunca terminarían de resolverse. Esas *tensiones irresueltas* son reconocidas por nuestro autor dentro de las obras, o en los procesos de exhibición/recepción de las mismas.

---

3 Justamente, la relación comitente-artista y los análisis de tipo indiciario constituyen las claves de los estudios de Carlo Ginzburg para descifrar algunas de las obras de Piero della Francesca. (C.Ginzburg, 1984.)

4 En las producciones renacentistas Warburg llama la atención de cómo la Historia del Arte no está acostumbrada a ver juntas la concepción oriental-práctica, la nórdica-cortesana y la italiana-humanista de la Antigüedad como componentes de igual relevancia en el proceso de formación del nuevo estilo. (A. Warburg, 1929:5)

Así, el análisis de la producción de Ghirlandaio en la capilla Sassetti<sup>5</sup> le posibilita a Aby tomar en cuenta la supervivencia de las prácticas etruscas-paganas de la *magia de la imagen* en los propios frescos, al relacionar la inclusión de los retratos de la familia Sassetti y de Lorenzo de Medicis en ellos, con la práctica medieval de “colgar el retrato en cera como regalo votivo ante un cuadro milagroso”. Y asimismo advertir la continuidad de la práctica en la prolífica fabricación de figuras de cera (*exvotos*), que se daba en la misma Florencia, para hacer posible que los poderosos de la ciudad accedieran a “la colocación de la propia figura en fiel reproducción en cera, revestida con trajes de verdad”, dentro de la iglesia florentina de la Santísima Annunziata. (A. Warburg, 1902:25).

Ya en el análisis del lugar que ocupan Sassetti y sus hijos en los frescos, en relación al papa y al colegio cardenalicio por un lado, y a Lorenzo el Magnífico por otro, Warburg pone de manifiesto la impronta trágica de la obra y la confluencia en tensión de las tradiciones que allí convergen, donde los elementos profano-clásicos y religioso-cristianos pugnan, disputándose el terreno. Casi a modo de ejemplo, los personajes que emergen y manifiestan “el sentido valiente de lo nuevo que rodea a Sassetti parecen disputar el espacio estrecho que ha quedado libre y sobre el cual se agolpan San Francisco, el papa y el consistorio, como si fuese una arena de cosas mundanas.” (A. Warburg, 1902:43). Además, las representaciones figurativas de Lorenzo, Sassetti, Poliziano y otros personajes que se nos presentan, remiten o refieren a producciones textuales que son des-cubiertas por nuestro autor.

A propósito de la exhibición de la pintura, Warburg destaca que “la lucha enérgica” a través de la cuál Sassetti había obtenido “el derecho a representar la leyenda de su santo patrono”, no impedía que esos frescos se exhibiesen por encima de las tumbas que, erigidas en vida,

---

5 Se trata de una serie de frescos sobre San Francisco de Asís, que Doménico Ghirlandaio pintara en la Capilla Sassetti de la Iglesia Santa Trinita en Florencia (ha.1485) Aca nos estamos refiriendo al que representa y presenta a San Francisco recibiendo del papa Honorio III la aprobación de la regla de su orden. (Ver Imagen 1)

estaban realizadas “en un estilo pagano-romano con una imitación cuidadosa de esculturas e inscripciones antiguas en la capilla.” (A. Warburg, 1902:42)

Lo dijimos: tradiciones culturales diferenciadas que generan tensiones en las mismas producciones y en los contextos de exhibición. A propósito de estas tensiones, Aby nos diría años después que la introducción en una obra de una forma figurativa de “radical extraño terminaría generando una intensificación del significado original” (A. Warburg, 1929:3).

De esta manera, la investigación de Warburg descubre en las obras “una trama densísima de hombres y objetos, de comitentes, artistas, textos y pinturas” (J.E. Burucúa, 2002:19), y además de tradiciones divergentes, reconociendo las diversas capas significativas que encierra una producción visual y los distintos sujetos que participan en su producción social. Las alusiones que ellas guardan, muchas veces ocultas al “simple contemplador de obras de arte”, pueden ser develadas a partir de “los auxilios de la investigación archivística y literaria”. Así, el cotejo de la obra con testimonios y producciones externos a la misma permite su comprensión abarcadora. Y aparece acá, el sentido histórico e historiográfico que las representaciones visuales adquieren para Warburg. Por un lado, son cabalmente comprendidas en la manera que se acceda “al fondo contemporáneo como potencia que ejercita una acción propia y particular”. Por otro lado, las producciones visuales aparecen como fuentes privilegiadas para la reconstrucción histórica, en tanto la labor del historiador vuelva “a conferir un timbre a las voces inaudibles, mientras no desdeña la fatiga de reconstruir la unidad natural de la palabra y la imagen” (A. Warburg, 1902:21).

## SOBRE LAS REPRESENTACIONES VISUALES COMO ESPACIO DE ENTRECRUZAMIENTO DE LOS LENGUAJES

Ahora bien, esa centralidad que Warburg asigna a las representaciones visuales, como así también la complejidad que les es reconocida, se potencia con las múltiples conexiones que sus investigaciones establecieron entre *imagen visual*, *palabra escrita*, *palabra oral* y *gestualidad*. Este entrecruzamiento de los diversos lenguajes es impulsado por la constante preocupación de Warburg por indagar en formas histórico-culturales de la *expresión humana*. En esas exploraciones, los vínculos entre imagen y gestualidad aparecen como vehículos privilegiados de esa expresión cuando aparece abocada a representar el tema de *la vida en movimiento*.

En ese sentido, cabe detenerse en el proyecto inconcluso *Mnemosyne* (1924-1929), a través del cual Aby intentaba construir “un atlas de la expresión humana, sostenido en un repertorio muy amplio de imágenes y otro mucho menor de palabras” (Checa, 2010:138). Según Warburg, “la base material de imágenes reunidas pretendía trazar un inventario de formas expresivas demostrablemente preexistentes” que, devenidas de la Antigüedad, actuaban como una suerte de herencia expresiva y “oportuno aliciente” para los artistas de la Temprana Modernidad. Conviene detenerse en la referencia que Aby nos hace sobre la herencia expresiva del lenguaje gestual desplegado en el culto del *thiasos*:

“(…) en los cortejos de los dioses de la ebriedad, comprende toda las de manifestaciones de la vida fóbico-estremecida de la humanidad desamparada hasta el límite del frenesí sangriento, con todas las acciones mímicas que en medio pueda haber, como las de caminar, correr, danzar, asir, llevar o portar”. (A. Warburg, 1929:4)

Ese repertorio abarcador y diverso de formas gestuales y “desinhibidos movimientos expresivos del cuerpo” que permitía el culto citado,

había podido ser visualizado por los hombres del Renacimiento, ya que sobrevivían en esculturas antiguas como los sarcófagos. Las cadenas expresivas que Aby intentaba desarrollar en *Mnemosyne*, daba cuenta de cómo esos valores expresivos habían cumplido su función mnemica y eran retomados tras procesos creativos de filtro y depuración. Y Aby dirá que el artista atraviesa en esa tarea, un proceso entre “la auto enajenación impulsiva y la creación consciente y sobria”. Volveremos sobre esto más adelante, pero ahora queremos destacar de cómo el lenguaje gestual había sobrevivido en la representación escultórica, y a la vez actuaba como generador de nuevas representaciones visuales.

Con su *acopio de imágenes* y la conformación de los paneles visuales que organizaban y exhibían las imágenes, el programa *Mnemosyne* anudaba estrechamente lenguaje visual y lenguaje gestual, como portadores significativos de memoria. Y es que, por un lado, el proyecto pretendía dar cuenta de manera explícita de cómo:

“(…) el estremecimiento interior humano se expresaba en un lenguaje de gestos con tal fuerza que tales engramas de experiencia pasional sobreviven como patrimonio conservado en la memoria determinando la mano del artista”. (Warburg, 1924).

Por otro lado, como destaca Burucúa, el programa se sostenía en una “lógica casi exclusivamente visual” buscando rastrear continuidades de formas y sentidos a partir de “correspondencia de contornos, analogías de formas expresivas, aproximaciones cromáticas y congruencias compositivas”. (J. E. Burucúa, 2002:34)

Así, se plantea la hipótesis de una memoria colectiva e individual, que sostenidas en la circulación y portación de imágenes y gestos, subyacen en toda producción cultural y artística.

# SOBRE LAS REPRESENTACIONES VISUALES COMO PORTADORAS PRIVILEGIADAS DE LA MEMORIA COLECTIVA: EL ARDUO Y SINUOSO CAMINO DE LAS *PATHOSFORMELN*

Justamente, el complejo y provocador concepto warbugiano de *formula de pathos* o formula expresiva-emotiva se sostiene en esa compleja relación entre memoria, imágenes visuales, lenguaje gestual y creación artística. Así, nuestro autor sostenía la “supervivencia” en los largos plazos de determinadas “formas sensibles y significantes, que fortalecen el sentido de lo representado”, recurriendo y generando “un campo afectivo donde se desenvuelven emociones precisas y bipolares” entre quienes participan en la vida social de un área cultural. Esta suerte de conglomerado expresivo y emotivo aparece en una situación histórica determinada: allí y entonces cristaliza por primera vez. Sin embargo, su continuidad en los largos plazos reconoce “etapas de latencia, de recuperación, de apropiaciones y metamorfosis”. (J.E. Burucúa, 2006: 12) <sup>6</sup>

Conviene detenerse en la cuestión de *las emociones precisas y bipolares* a las que acabamos de hacer referencia. Aby, desde su perspectiva de la esquizofrenia<sup>7</sup> inevitable de toda cultura, destacaba la polaridad

---

6 Warburg utilizó por primera vez el concepto, hacia 1905, en un texto sobre la producción de Alberto Durer. Sin embargo, al no haberlo definido de manera explícita surge el problema de las posibles interpretaciones que puedan hacerse. Aca nos apoyamos en la valiosa aproximación que sobre el concepto warbugiano desarrolló José Emilio Burucúa, suscribiendo a su interpretación que, como historiador, aparece fundada en la temporalidad. El propio Burucua nos advierte que es posible pensar “la formula de pathos” como una *noción atemporal de significados, formas y emociones* mas por lo sugerido que por lo dicho por Warburg. (J. E. Burucua, 2006:13)

7 El concepto de esquizofrenia en Warburg *entraña una noción fuerte de desgarramiento y tragedia*. Es usado para explicar la coexistencia en tensión y conflicto de perspectivas y emociones que nunca terminan de resolverse. (J. E. Burucua, 2002:24)

trágica en la que se debatía el comportamiento humano: “*la tendencia a la contemplación serena o a la entrega orgiástica*”. Las emociones humanas de deslizaban conflictivamente “*desde la resignación pasiva hasta el triunfalismo activo*”. Lo dionisiaco y lo apolíneo, lo dinámico y lo estático, el vértigo y el reposo, residen potencialmente en esas formas que, sostenidas en una tradición, se constituyen en “*engramas* portadores de esa energía mnemica potencial para ser puestos en acto por los artistas que rememoran, responden o imitan”. Sus lenguajes actúan como dispositivos transmisores de esa energía neutral y bipolar. (A. Warburg, 1929:3)

Warburg destacó, por ejemplo, la aparición de la *pathosformeln* de la Ninfa en el mundo griego arcaico, y rastreó la continuidad en el largo plazo de esa mujer joven y en movimiento, con sus cabellos flotando y los paños de sus ropas que se adhieren al cuerpo. Así, la encontró de manera explícita en el mundo helenístico o en estado de latencia en el Mediterráneo feudal y destacó *su vuelta a la vida* en las representaciones renacentistas. Nuestro autor consideraba la Ninfa como la formula que sintetizaba la experiencia de la vida joven y en movimiento. La ninfa exultante, alegre y dinámica, expresando todas las formas posibles del movimiento corporal, pero también evocando el opuesto de la distensión necesaria del reposo.<sup>8</sup> La irrupción de la bella y misteriosa mujer con su canasta de frutas en el contexto cristiano del nacimiento de San Juan Bautista, que pintara Ghirlandaio, es una muestra explícita de esa presencia arrolladora y trágica a la que nos venimos refiriendo (Ver imágenes 2 y 3).

Ese estudio detenido que Warburg hiciera de las múltiples modalidades de la *pathosformeln* de la *Ninfa*, y la presentación de las *pathos* del Héroe y del Sufriente en su Atlas Mnemosyne, muestran un camino que merece ser tenido en cuenta en el conocimiento y reconocimiento de las producciones artísticas como portadoras de esas *formas representativas y significantes*. Conviene aquí plantearnos algunas cuestiones.

---

8 Para una sucinta pero abarcadora síntesis del rastreo warbugiano de la Ninfa, en J. E. Burucua, 2002: 29-32.

Por un lado, pareciera obvio señalar las dificultades que presenta el rastreo de una *pathosformeln*: la base documental aparece como inmensa y el trabajo de indagación se presenta como interminable. Sin embargo, vamos a destacar dos trabajos llevados a cabo que, más allá de su distinta envergadura teórica y empírica, muestran la riqueza de la perspectiva metodológica-teórica de la *formula de pathos*.

En este sentido, Burucúa ha podido demostrar “cómo la versión homérica del mito de Ulises se ha convertido en una de las Pathosformeln más tenaces de la civilización occidental: la del viajero que padece los infortunios del hombre desarraigado” y representa al mismo tiempo “la exaltación del aventurero a quien el contacto con los otros, lo convierte en un individuo sabio y tolerante” (J.E. Burucúa, 2006:15). El exhaustivo, complejo y fundamentado recorrido de largo plazo de Burucúa incluye representaciones visuales y textuales, y además nos ofrece la presentación de ocho paneles que, a la manera warbugiana del Atlas, establece esa cadena vinculante de representaciones visuales en el largo plazo.<sup>9</sup>

En un nivel distinto de producción, Daniela Abbate ha propuesto a manera de conjetura, la hipótesis de la *pathosformeln* de la mariposa, como formula expresiva y emotiva que “parecería portar junto a la fuerza arrolladora de la vida esa sombra que conlleva la fugacidad del instante vital”. Así la autora se pregunta, “si no se portan en la imagen-mariposa el latido de duelo y el de deseo, el de eternidad y el de finitud”. Es una conjetura, pero el recorrido visual realizado es interesante y alentador. Y tiene el valor agregado de haber surgido de un análisis, con cierta impronta warbugiana, sobre su propia obra pictórica donde la artista plástica descubre la posibilidad de una *formula de pathos* sin haber sido consciente en el momento de pintarla. (D. Abbate,

---

9 La *pathosformeln* del viajero fue inicialmente presentada en J.E. Burucúa, 2006, y desarrollada con mayor complejidad empírica J. E. Burucúa, 2013. En esta última entrega es donde aparecen los paneles a los que hemos hecho referencia.

2014)<sup>10</sup> Y esto nos lleva a otra cuestión teórica significativa.

Hemos señalado que en las producciones artísticas las *formulas de pathos* serían puestos en acto por los “artistas que rememoran, responden o imitan”. Pero, ¿cuánto de conciencia hay en estas apropiaciones hechas por los artistas o por los sujetos-que-contemplan las obras? Así, la memoria individual o colectiva se manifestaría y se perpetuaría en la mayoría de los casos de manera inconsciente. Justamente, Warburg consideraba que “el movimiento expresivo se debía a los impulsos llegados al artista desde el pasado” y destacaba las “predisposiciones heredadas inconscientes”: allí radicaba la consideración del arte “como órgano de la memoria social” (E .H. Gombrich, 1986: 227). Así, las conexiones entre los distintos lenguajes: imágenes, palabras, gestos, sonidos, pueden dar cuenta de la presencia de una *pathosformeln*.

Casi a manera de ejercicio visual, con cierto dejo de perplejidades, ensayamos algunas *reapariciones y apropiaciones* de la *pathosformeln* del Héroe y del Sufriente, en algunas representaciones visuales, cercanas a nuestra experiencia histórico-social. No deja de sorprendernos reconocer en imágenes cercanas, tan distintas como diversas, la presencia de la forma expresiva y emotiva que en Occidente evoca el máximo grado de entrega heroica y desinteresada, la que conduce a una sufriente derrota que siempre pareciera augurar una victoria final. (Imágenes 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10)

---

10 El trabajo de Abbatte ha sido realizado en el marco de una tesis de Licenciatura, lo que a nuestro juicio le otorga un valor especial al aporte de investigación realizado por la autora.

## SOBRE EL TRATAMIENTO DE LO SIMBÓLICO EN WARBURG Y EL PROBLEMA DE LA DESMATERIALIZACIÓN DE LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS

Justamente en el tratamiento de las *Pathosformeln* aparece el particular abordaje que Warburg hace de lo simbólico. Hemos destacado que para el autor las formas expresivas y simbólicas aparecen como “engramas portadores de esa energía mnemica potencial”. El concepto de engrama, es tomado de la obra del psicólogo Ewald Hering y refiere a huellas adquiridas por la experiencia humana, dotadas de energía potencial que se conserva, y se cargan o descargan de acuerdo a las situaciones experienciales por las que atraviesa un individuo. Aby la traslada a su visión del símbolo:

“Los dynamoengramas del arte antiguo se mantienen en un estado de máxima tensión pero despolarizado en relación con la carga de energía pasiva o activa en artistas que rememoran, responden o imitan. Sólo el contacto con la nueva era da como resultado la polarización. Esta polarización lleva a un cambio radical (inversión) en el sentido que éstos le dan a la antigüedad clásica”.<sup>11</sup>

Así, las formas simbólicas *son engramas de experiencia pasional que sobreviven como patrimonio conservado en la memoria* (A. Warburg, 1929: 3) pero son los sujetos históricos los que los reactivan y vuelven a la vida en la nueva era, pudiendo lograr una *inversión* energética del sentido antes otorgado. De esta manera, se insiste en las posibles metamorfosis de una forma simbólica en el largo plazo: una tradición cultural aparece dinámica, sostenida en cambios y continuidades, y contradictoria.

Además, esta perspectiva teórica del símbolo desafía ciertas visiones

---

11 La cita es textual de Warburg, y aparece en E. Gombrich, 1989:242.

que suelen estar muy presentes en los análisis visuales de las producciones artísticas. Por un lado, se opone a las generalizaciones en la interpretación de las formas simbólicas y a sostener la cuestión “del estilo como expresión de una época”, al destacar la relevancia del “individuo involucrado en situaciones de elección y conflicto” (G. Siracusano, 2005: 26).

Por otro lado, el desafío parecería alcanzar a aquellas concepciones que sobrestiman explicaciones desmaterializadoras de los símbolos y los lenguajes artísticos. Si para Warburg las representaciones funcionan como dispositivos trasmisores de una energía neutral y bipolar nunca exenta de la necesidad de ser puesta en acción ¿por qué suponer a esa energía, ajena o distante de la materialidad que la porta?<sup>12</sup> Siracusano ha destacado la dificultad que el propio Warburg habría experimentado “en llevar la presentación de estos engramas al orden del lenguaje discursivo.” (G. Siracusano, 2005: 26). El mismo Aby, en su visita a Nuevo México (1895-1896) y ante la reveladora contemplación de los rituales de las serpientes subrayaba la naturaleza mediadora del símbolo advirtiéndolo como elemento de conjunción entre las fuerzas naturales y el hombre, destacando que:

Lo que hemos aprendido hoy sobre el simbolismo de la serpiente puede darnos una idea, por breve que esta sea, del proceso de transición de un simbolismo corpóreo y tangible, que se apropia físicamente de sus objetivos, hacia otro meramente espiritual y mental. (A. Warburg, 1923: 61)

---

12 Gabriela Siracusano ha desarrollado en su formidable *El poder de los colores* una clara demostración de las operaciones simbólicas en torno a la carga e inversión de la energía en representaciones visuales andinas de los Siglos XVI y XVII. Allí mismo ha demostrado la importancia de abordar la materialidad de las representaciones en los análisis para descubrir el sentido de las prácticas andinas. Gabriela Siracusano, 2005

A raíz de lo expuesto, y apoyados en la noción de *espacio de pensar* que abordaremos en el próximo punto, nos preguntamos por esta referencia de Warburg sobre *un simbolismo corpóreo y tangible*, cuya posible vigencia nos introduce en la importancia de abordar la materialidad de las formas simbólicas y artísticas para su comprensión y conocimiento totalizador.

## ESPACIO DE PENSAMIENTO, PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: RACIONALIDAD E IRRACIONALIDAD EN WARBURG

La cuestión de *la función polar* aparece en Warburg, también, como propia de la creación artística. Y son las múltiples formas artísticas las que refuerzan las ampliaciones sucesivas de lo que Aby llamó *denkraum* o *espacio de pensar*.

Esta noción de *espacio de pensar* es advertida como “la experiencia liberadora de poder establecer una relación encarnecida entre el ser humano y el mundo circundante” (Warburg, 1923:11). Así magia, religión y ciencia son consideradas como experiencias que, progresivamente, posibilitaron el establecimiento de esa distancia *encarnecida* con las que la humanidad ha intentado controlar, “sus pulsiones instintivas de miedo y agresión” para posibilitar el dominio del mundo y la naturaleza. Acá conviene advertir como Warburg, más allá de considerar el carácter evolutivo de esa cadena de intentos de distancia, destacaba la supervivencia y vigencia de aquellas prácticas a las que la Modernidad burguesa iba considerar como rémoras de la irracionalidad. Sin embargo, Warburg las advierte cómo las prácticas con las que “el hombre de las interconexiones simbólicas opera en el mundo a través de la causalidad mágico-fantásica”. (A. Warburg, 2004: 27)

Ahora bien, Warburg advierte en el quehacer artístico la posibilidad de consolidar ese *espacio de pensar* a partir de sus prácticas ambivalentes, que se debatirían “entre la fantasía vibrante y la razón apaciguadora”. Es más, ese “espacio interpuesto se convierte en sustrato de la creación

artística” (A. Warburg, 1929: 3) Y en el desarrollo de su *función anticaóptica* la práctica artística se debate en una dualidad polar, y es que:

“Entre el “captar” con la fantasía y el contemplar a través del concepto está el palpar y manipular el objeto con el consecuente reflejo escultórico o pictórico que se llama acto artístico”. (A. Warburg, 1923: 61)

## A MANERA DE CONCLUSIÓN: REDES WARBUGIANAS QUE SE TEJEN EN EL AULA

Vamos a ir finalizando nuestra modesta incursión en torno a la perspectiva histórico-cultural de Aby Warburg. Tenemos en cuenta aquello que Ginzburg ha destacado respecto a estar ante una producción que se presenta como “fragmentaria e inconclusa”, y que más allá de “una aparente dispersión temática“, expresa preocupaciones que giraron “en torno a un muy concreto núcleo de problemas”. Una producción siempre sugerente, por momentos críptica, que pareciera desplegarse en la tensión establecida por una provocadora “imaginación histórica” y “un ardiente deseo de simplificación filosófica”. (C. Ginzburg, 1989: 42)

Nosotros queremos resaltar algunas cuestiones de ese *concreto núcleo de problemas* a los que habría abocado Aby. Por un lado, la especificidad de la imagen visual en sus investigaciones. Sus intentos por establecer *la unidad entre la palabra y la imagen*, nunca terminan por atar la imagen a la lógica de los textos.

Por el otro, el rol protagónico de los sujetos que las producen y de los que se apropian de ellas, para recordarlas y reformularlas. En ese sentido, sostener la historicidad de las representaciones visuales, advertir su materialidad y su condición simbólica por momentos *tangible*, reconocerlas como herramientas que posibilitan la intervención de los

hombres en el mundo, nos permiten tomar la necesaria distancia de las formulaciones del *giro lingüístico* que promueven esa perspectiva del mundo como “un sistema autónomamente referenciado, a partir del protagonismo de los signos y cuyo fundamento es el lenguaje”. (J. P. Feinmann, 2008)

En el final vamos a referirnos a una actividad de cátedra que se ha inspirado en ese carácter vinculante y totalizador de las investigaciones de Warburg. Nosotros venimos proponiendo la posibilidad de constituir *redes* de representaciones visuales y textuales en torno a una suerte de *representación núcleo* como camino apropiado para el análisis histórico-cultural. Esas redes incluyen aquellas prácticas sociales a través de las cuales se producen y circulan las representaciones analizadas. Eso caminos de impronta indiciaria, posibilitan el develamiento de significados escapando de las “cadenas interpretativas circulares y de asociaciones libres que generalmente se basan en una presunta interpretación de símbolos.” Se trata siempre de pesquisar y reconstruir la “intrincada red de relaciones microscópicas” que toda representación presupone, para enriquecer la *documentación externa* de las producciones analizadas, y acceder de maneras ciertas y fundadas a sus contextos de producción y circulación. (C. Ginzburg, 1984: Prefacio)

## BIBLIOGRAFÍA

- Abbatte Daniela, 2014, “Reflexiones sobre la práctica pictórica. Arqueología y poética de la producción a partir de la obra *Te recuerdo como eras*”, tesis de licenciatura, Bs. As: UNA
- Burucua José Emilio, 2013 El mito de Ulises en el mundo moderno, Bs As: EUDEBA
- Burucua José Emilio, 2006 Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte. Bs As: Biblos
- Burucua José E, 2003 Arte, sociedad y política. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg Bs As: FCE
- Burucua José E (ed.), 1992 Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg, Bs As: CEAL
- Chartier Roger, 1996 Escribir las practicas. Foucault, de Certeau, Marin, Bs. As: Manantial
- Chartier Roger, 2001 El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación Barcelona: Gedisa
- Checa Fernando, 2010 “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne”, en Aby Warburg, El Atlas Mnemosyne, Introducción, Madrid: Akal,
- Feinmann José Pablo, 2008 La filosofía y el barro de la historia, Bs. As: Planeta
- Ginzburg Carlo, 1989 Mito, emblemas, indicios. Morfología e Historia. Barcelona: Gedisa
- Ginzburg Carlo, 1984 Pesquisa sobre Piero., Barcelona: Muchnik.
- Gombrich Ernst, 1986 Aby Warburg, Una biografía intelectual Madrid: Alianza
- Penhos Marta, 2005 Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII, Bs. As: Siglo XXI
- Siracusano Gabriela, 2005 El poder de los colores. De lo material a lo

simbólico en las prácticas culturales andinas (SXVI-XVII) Bs. As: FCE

- Warburg Aby, 1929, El Atlas Mnemosyne, Introducción, Madrid: Akal ed.2010
- Warburg Aby, 1923 El ritual de la serpiente, México, FCE: ed. 2004
- Warburg Aby, Arte del retrato y burguesía florentina,(1902) en Burucua José E (ed.), Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg, Bs As: CEAL, 1992



Imagen 01



Imagen 02



Imagen 03

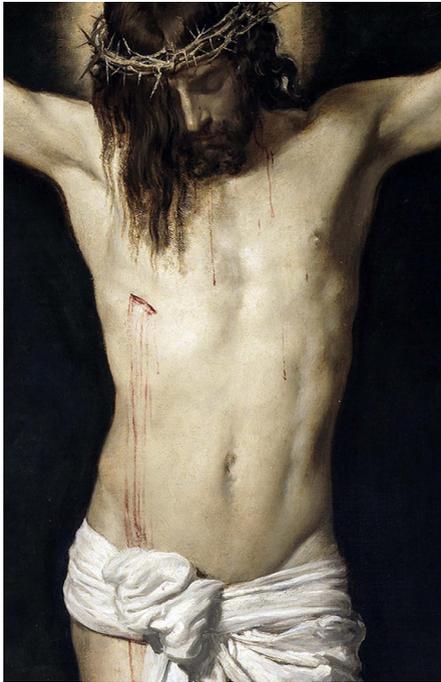


Imagen 04



Imagen 05



Imagen 06



Foto: Periódico Boliviano La Razón

Imagen 07



Imagen 08

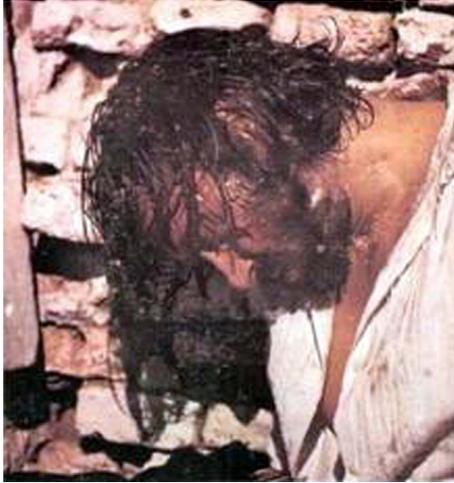


Imagen 09



Imagen 10

- Ghiriandaio Doménico, 1485, “La aprobación de la regla de San Francisco por el Papa Honorio III”, uno de los frescos pintados en la Capilla Sassetti de la Iglesia Santa Trinita en Florencia, cuyo comitente fue Francesco Sassetti.
- Ghiriandaio Doménico, ha.1486-90, “El nacimiento de Juan Bautista “ uno de los frescos pintados en la Capilla Tornabuoni, cuyo comitente fue Giovanni Tornabuoni.
- Ghiriandaio Doménico, ha.1486-90, “El nacimiento de Juan Bautista”, detalle.
- Velázquez, Diego, ha 1632, “Cristo crucificado”, Pintura al oleo sobre lienzo, Museo del Prado
- Mantegna Andrea, ha. 1457-1501,“Lamentación sobre Cristo muerto”, Tempera sobre tela, Pinacoteca de Brera, Milán
- Fernández Gregorio, 1634, “Cristo yacente” Escultura de bulto redondo, Iglesia de San Miguel y San Julián, en Valladolid
- Fotografía de Ernesto *Che* Guevara yacente, 1967, La Higuera, Bolivia.
- Fotografía de Ernesto *Che* Guevara yacente, 1967, La Higuera, Bolivia
- Favio Leonardo, 1973, Juan Moreira, fotografía de escenas finales
- Portada del diario de Página 12, 27 de Junio de 2002, Fotografía del asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillan, Avellaneda