

REPORTAJE: ARTE / LIBROS

# Aby Warburg, inventor del museo virtual

ISIDORO REGUERA 01/05/2010

Hace casi un siglo, el autor alemán pagó con la locura una ambición intelectual que hoy deslumbra por su lucidez, al plantear una revolucionaria lectura de la historia del arte

La reciente edición del insólito y legendario *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929) y del imprescindible estudio de Georges Didi-Huberman sobre su autor, *La imagen superviviente*, seguramente significará, y ha de hacerlo, el definitivo aldabonazo de llamada en la cultura hispana a la recuperación sistemática de la memoria de este descendiente de banqueros judíos de Hamburgo que vendió su derecho de primogenitura -y no lo vendió mal- por una biblioteca. Que, desde hace 77 años, afianza el Warburg Institute de Londres, uno de los más grandes focos de estudio del arte en el mundo.

La biblioteca de AW es más conocida que sus escritos, y él mismo más conocido que leído. Se repiten sus tópicos sin mayor calado a veces que el de su rotunda sonoridad: "espacio de pensamiento", "formulaciones del *pathos*", "reservas psíquicas de energía", "ondas mnémicas", "ninfas extáticas", etcétera. Se le conozca bien o no, hoy se le cita para todo, su *revival* como punto de referencia de última modernidad es impresionante: no sólo como teórico del arte en tanto espacio simbólico de pensamiento, ni sólo como teórico de la historia del arte en tanto historia de la cultura, o historiador del arte en ese sentido, sino como teórico de la imagen y de los medios en general. Se le ha olvidado muchos años. La biografía intelectual de Gombrich, de 1970, comenzó a rescatarlo. La reconstrucción de los tableros de *Mnemosyne* y del edificio original de la biblioteca en la Heilwigstraße de Hamburgo en 1993, así como el inicio de la publicación de sus obras completas en 1998, señalaron, con la *iconic turn*, su definitiva resurrección casi 70 años tras su muerte.

La verdad es que no se comprende muy bien por qué Warburg no es desde siempre tan conocido como Nietzsche o como Freud, o como Max Weber, compañero de generación, siquiera como Ernst Cassirer, que perteneció a su estrecho y elitista círculo (en el que, por ejemplo, no se admitió a Walter Benjamin a pesar de sus intentos). Dado que fue un estimulante de la cultura tanto o más que cualquiera de ellos. O sí se comprende: AW es incluso más complejo y no escribió tanto. Lo suyo no fueron las palabras sino las imágenes, una experiencia espacial-figurativa del pensar fruto de real contacto con objetos: dibujos metafísicos, *katchinas*, rituales de los indios hopi; legajos astrológicos, bestiarios, santorales, manuscritos ilustrados (a cuya búsqueda también envió a Madrid a Fritz Saxl en la primavera de 1927); junto a materiales clásicos de investigación en historia del arte utilizó sellos, alfombras, panfletos, postales, carteles publicitarios, páginas de libro, recortes de periódico, fotos de prensa; medios populares, móviles y reproducibles que mejor aseguran la supervivencia de las formas y sus energías intrínsecas, como bien dice Mathias Bruhn.

Se comprende que no sea tan famoso como los más famosos no sólo por lo limitado de lo que escribió sino también por la dificultad de su estilo refinado y creativo. Por la complejidad de su método de detective de la historia cultural en todos sus detalles, entrelazamiento de tiempos, juego de diferencias, retornos, anacronismos, que sigue algo parecido a la marca incesantemente veleidosa del ir y venir de las olas sobre la orilla no continua del tiempo. Como decía de Dios, él también se oculta en el detalle. Hay que insistir en su búsqueda. Se le nombra con reverencia, pero no se le lee. Su escritura es tan deslumbrante como laberíntica. Se dice que cada página de sus publicaciones corresponde a quinientas manuscritas, miles de notas y cientos de libros leídos. Un "historiador al borde de los abismos", como lo llama Didi-Huberman. O, como él mismo dice, "un sismógrafo del alma sobre la línea divisoria de las culturas". En la tensión entre los dos polos de la vida: "La energía natural, instintiva y pagana, y la inteligencia organizada". Entre fórmulas sabias y sensibilidad doliente, Burckhardt y Nietzsche, racionalidad y temores primigenios, "matemática y demonios", cordura y locura. AW desentraña entre tensiones la historia a la vez que fue devorado por ella; casi en este aspecto como Walter Benjamin, Carl Einstein o Marc Bloch, otros tres excelsos judíos que pagaron con la vida, es verdad, lo que AW sin mayores compromisos políticos sólo pagó con la locura. Pero en todos ellos vale que "al final hace falta saber... donde las palabras se acaban", como escribía C. Einstein a Picasso en enero de 1939.

AW fue un trabajador de lujo que puso a trabajar, digamos, a los historiadores del arte. Y no sólo a ellos, sino a las ciencias de la cultura en general. Dio profundidad no imaginada a la interpretación artística con su iconografía, contenido a su formalismo. Le producía "auténtico asco" la historia del arte estetizante, el esteticismo sentimental, formalismo vacío, el estirado *gourmet-gourmand* del arte. (Y a refinado, sensible, culto y de buenas maneras no había quien ganara al "*Grand Seigneur* de los sabios", como a pesar de rechazos le llamaba Benjamin). "No estamos ante el estudio superficialmente formalista de la evolución estética de las formas, sino ante la búsqueda profunda de los fundamentos psicológicos e internos de la creación artística, ese 'intrincado subterráneo de raíces' que el historiador encuentra en el estudio del gesto patético", resume Fernando Checa, ilustre artífice de esta magnífica primera edición española de *Mnemosyne*, que además amplía con inéditos y estudios la original alemana de 2000.

Aunque hoy el renacimiento de Warburg, como indicábamos, haya superado el ámbito del arte y se produzca de lleno bajo el signo de la "imagen" en su comprensión más amplia. Hoy interesa sobre todo la dedicación de AW a las formas de comunicación de contenidos culturales, a la transformación paulatina de sus simbolismos: cómo símbolos e imágenes peregrinan a través de regiones y épocas.

El giro icónico personal de AW superó el llamado giro lingüístico ya mientras estaba gestándose durante sus últimos lustros de vida y anticipó los giros espacial e icónico de finales de los ochenta y principios de los noventa, los años de su resurrección. En efecto. Sus imágenes, como formulaciones del *pathos* primordial, engramas de la experiencia emotiva, localizaciones visuales del símbolo, van "más allá" del signo lingüístico como localización y generación gramatical del concepto. Y con su tendencia a la espacialidad en general, a la cartografía visual de lo real y de lo imaginario, señalan la *spatial turn*: las imágenes por sí mismas y en su relación mutua y cambiante generan un "espacio de pensamiento" warburgiano. En el sentido del histórico libro editado en 1994 por Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, la *iconic turn*, a su vez, supuso un expreso aldabonazo warburgiano a nuestra cultura. En la que sigue siendo incomprensible que hasta hace poco no se comenzara a estudiar la imagen como sobradamente se hizo con la palabra. En un mundo en el que ya no hay prácticamente ningún dato relevante para la comprensión científica de la realidad que no sea imagen (virtual). En el que de hecho se produce un desplazamiento general de la información lingüística a la visual, de la palabra a la imagen, del argumento al vídeo. O del tiempo al espacio.

Y en ese evidente retorno general a las imágenes AW aparece casi siempre y casi en cada forma de algún modo, incluso con

planteamientos decisivos en la tecnología del XXI. Algunos rumbos además de los del filme o la fotografía. En los últimos años ha surgido con el nombre de *embodied cognition* una teoría del conocimiento que explica la formación de categorías partiendo del entorno del agente y del primado del esquema-imagen sobre el lenguaje, y que es importante, por ejemplo, para la investigación de la inteligencia en el modelo de un robot sin control o dirección central en lugar del modelo de un *computer* con programas; también ahí se cita a AW, como en muchos otros aspectos de la técnica computacional de imágenes. Lo que hoy se llama museo virtual, un banco de datos o red de mapas que recoja cualquier fenómeno que pueda llamarse estético y justificarse como tal, es warburgiano: el atlas de AW (como los pasajes benjaminianos, por cierto) tiene ya una estructura dispositiva semejante a una página de Internet y un diseño de montaje narrativo posmoderno, superador de los grandes relatos cosmovisionales de antaño. El famoso proyecto de 2001 de Lydia Hausteín de un atlas digital de la memoria icónica global se plantea como una continuación del *Atlas Mnemosyne* inacabado de AW. El renacimiento actual del tema del archivo en el arte sigue también a AW: el precursor, en general, de la archivística en el arte del siglo XX, comenzando ya con el dadaísmo. Un buen ejemplo de ello es la serie *Archivo de archivos* (1998-2006) de Montserrat Soto y Gemma Colesanti, que rastrea las fuentes originales de la memoria contrastándolas en la red de redes de Internet. En sus aspectos más étnicos sobresale en este mismo sentido el proyecto expresamente warburgiano, planteado como un guiño-homenaje a *Mnemosyne*, del *Archivo de anónimos fotográfico* que funciona desde hace un par de años en el MEIAC de Badajoz como memoria visual del territorio (extremeño): una mirada antropológica warburgiana en soporte digital.

Y hay y habrá otras muchas empresas bajo el signo del "laboratorio del espíritu" de AW

... Como él iba a la búsqueda de las fuentes del arte o la cultura, hay y habrá que proseguir la búsqueda de AW en su compleja y fascinante obra: una nueva *recherche du temps perdu* proustiana. En cuanto búsqueda de un pasado presente y futuro. Búsqueda que comporta en ese sentido la de la memoria de la civilización europea, la de nuestro imaginario cultural o la del inconsciente colectivo en general, si se quiere. El *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) es en principio un buen itinerario para todo ello, con estaciones de ruta donde también aparece España. Fue la idea salvadora de AW ante las dificultades de poner por escrito su complejísimo mundo. Como una historia del arte o historia de la cultura sin texto posibilita "verlas" examinando multitud de imágenes a la vez, ya con la idea revolucionaria además de que no es necesario observar originales. Fue su modo de localizar el pensar en un espacio visual dinámico siempre cambiante, mudable, en una aventura exegética siempre abierta, infinita, como un desafío también al supuesto orden del tiempo.