

Arte y movimiento, 18. ENERO DE 2018

Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal.
Universidad de Jaén
ISSN: 1989-9548



Joan Miquel Porquer Rigo

La necesidad de abarcarlo y la imposibilidad de combinarlo. Aby Warburg como protagonista de una «Bildungsroman»

The need to cover it and the inability to combine it. Aby Warburg as the main character in a «Bildungsroman»

Universidad de Barcelona (España).

Contacto: joanmiquelporquer@gmail.com

Enviado: 08/09/2017

Aceptado: 25/10/2017

Resumen:

La Bildungsroman o «novela de formación» es un tipo de relato que sigue el proceso de autoformación y madurez de un personaje a lo largo de un periodo determinado de tiempo. Se trata de un proceso tortuoso que tiene que llevarle a la consecución de una meta u objetivo concreto, un proyecto de vida: la armonía. En el arquetipo, este objetivo o proyecto, se desvela finalmente inabarcable y el personaje debe acabar resignándose a una posición a medio camino entre lo que deseaba y lo que puede conseguir –la medida–. A partir de una exploración de su trayectoria biográfica, la especulación sobre sus motivaciones y metodologías, el texto propone adentrarse en un retrato de Aby Warburg (1866–1929) como protagonista de una Bildungsroman: como personaje incapaz de alcanzar el fin, de trascender su obra más ambiciosa –el Atlas Mnemosyne o «Atlas de la memoria»–. En su trayecto hacia la oscuridad, no obstante, se convertirá en un ejemplo de sujeto creativo y contemporáneo.

Palabras clave: Bildungsroman, Aby Warburg, Atlas Mnemosyne, Obra de arte total, Sujeto contemporáneo.

Abstract:

The Bildungsroman or "novel of formation" is a type of story that follows the process of self-formation and maturation of a character over a period of time. A tortuous process that has to lead to achieve a specific goal or objective, a life project: harmony. In the archetype, the objective or project is finally revealed as impossible. Then, the character must end up resigning and staying in a position halfway between what he wanted and what he can achieve –temperance. Based on an exploration of his biographical trajectory and speculating about his motivations and methodologies, the text proposes to enter a portrait of Aby Warburg (1866-1929) as the protagonist of a Bildungsroman: as a character incapable of reaching the end, unable of transcending his most ambitious work –the Atlas Mnemosyne or «Atlas of memory»–. In his journey through the dark, however, he will become an example of a creative and contemporary subject.

Keywords: Bildungsroman, Aby Warburg, Atlas Mnemosyne, Gesamtkunstwerk, Contemporary Subject.

INTRODUCCIÓN

La lengua alemana es célebre por su capacidad de construir largas palabras con nuevos sentidos a partir de la combinación de otras más pequeñas. Sus vocablos *Bildung* [formación, autocultivación] y *Roman* [novela] forman el compuesto *Bildungsroman*, «novela de formación». Bajo esta denominación se conoce a un tipo de relato extenso que describe el proceso de formación (moral, ideológico, educativo) de un personaje determinado y cuya razón de ser es, de por sí, la descripción de dicho proceso.¹ El protagonista de esta novela no es un héroe: su posición en la historia, aunque central, es no menos que casual. Podría ser cualquiera en su quehacer cotidiano (Marcus, 1998). El individuo es extraído de un conjunto de seres iguales (de un grupo o clase social) y un narrador habla de su sentido y de su dinámica en el mundo, de su conflicto por desarrollarse en el mismo (Lucáks, 2010). A través de un proceso de autoformación, el protagonista establece una dialéctica entre lo que *es* y los requerimientos sociales que se le exigen dependiendo de donde esté situado socialmente (Trilla Bernet, 1993). Su objetivo –consciente o no– es el de *ascender* y *trascender* a esta situación: en la trama narrativa de este tipo de novela se desarrollarán, sistemáticamente, contratiempos que el personaje deberá afrontar para conseguir una meta determinada que está situada por encima él (Siguán, 1993). En el modelo clásico de *novela de formación* (Goethe, 2000), el protagonista tiene su catarsis no cuando llega a esta meta, sino cuando se contenta con un término medio que, aunque evolucionado desde el punto de partida, está lejos de sus aspiraciones iniciales. El fin sobreviene cuando asume que la *mesura* es mejor que la incerteza.²

Si bien todas las personas son susceptibles de protagonizar una *novela de formación* -asumiendo aquí que las mismas tienen por fuerza un componente *autobiográfico* (Marcus, 1998)-, podemos convenir que resulta especialmente interesante tratar de *Bildungsroman* la vida y obra de personas que se dedican específicamente a la creación artística.³ De entre múltiples creadores artísticos podríamos seleccionar, por ejemplo a Kurt Schwitters, a Ulises Carrión o a Justo Gallego. Todos ellos comparten un rasgo común característico: aspiran a la conclusión de un proyecto de vida que es fruto de una formación continuada a lo largo de su existencia. Y todos ellos, sin embargo, deben afrontar un hecho constatado: la imposibilidad de completarlo.⁴

¹ No es de extrañar que la palabra sea alemana. Se ha convenido (Siguán, 1993; Moretti, 2000; Salmeron, 2000; Lucáks, 2010) que el arquetipo del género hay que encontrarlo en la obra –datada en 1795– de J. W. Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (2000). La trama de la novela sigue la vida de un joven que renuncia a su destino como hombre de negocios burgués para adentrarse en un largo escarceo con el teatro y, finalmente, volver abatido a una posición «respetable» en una sociedad aristocrática. El personaje asciende socialmente, aunque debe renunciar a su sueño creativo para hacerlo.

² Tanto Moretti (2000) como Salmeron (2000) han argumentado que esta tendencia a aspirar a la *mesura* y la estabilidad tiene que ver con el origen histórico del *Bildungsroman*: en los años previos a la Revolución Francesa, la sociedad bienestante y protestante alemana ve con preocupación el ascenso de posturas radicales.

³ Es importante destacar aquí que, de facto, existe un tipo de *Bildungsroman* referido específicamente a la figura del artista, el *Künstlerroman* o «novela de artista». No obstante, me inclino por mantener la primera forma, ya que la segunda asume el ideal romántico –y tendencioso– de que existen individuos, excepcionalmente dotados, *destinados a ser* artistas (Moretti, 2000).

⁴ Kurt Schwitters (1887–1948) crea un movimiento artístico unipersonal –el llamado *MERZ*– en paralelo al dadaísmo alemán. Define como *Merz* a cualquier acción de su vida, convertida en un acto artístico de por sí. La fracción quizás más célebre del *Merz* es el llamado *Merzbau*, «la casa Merz»: Schwitters construirá, con objetos encontrados, una escultura que ocupará grandes espacios de los lugares donde reside. Obligado al exilio por la Segunda Guerra Mundial, primero en Noruega y luego en Inglaterra, construirá desde cero distintas versiones del *Merzbau* que acabarán, irrevocablemente, destruidas (véase Schwitters, 1995). Ulises Carrión (1941–1989), tras regentar una librería y una editorial, crea un archivo abierto e internacional de libros y ediciones de artista en Ámsterdam: el *Other Books And So Archive*. El archivo se revelará como algo inabarcable e inacabable para él solo (véase Carrión, 2016). Justo Gallego Martínez (1925) lleva cincuenta y

Para Salmerón (2000, 2002) el final del proceso en la *Bildungsroman* tan solo puede ser fragmentario o parcial: nunca completo, nunca pleno. La formación «total» del individuo, argumenta, debe ser asumida como utópica. El protagonista, aunque quiere por todos los medios controlar su trayectoria y su destino, no puede sino estar sometido al azar que domina el mundo *moderno* y que lo aleja de su objetivo. La incapacidad de llegar a una conclusión real –por mucho que aprenda– le produce una desazón que puede bien ignorar –y ser desgraciado– o bien asumir resignadamente.

Sea por lo fascinante de su proyecto de vida y por lo *utópico* del mismo, sea porque comparte con Goethe la tendencia de acumular objetos e imágenes (Didi-Huberman, 2010) –o sea también porque no se le suele considerar un «artista» al uso–, las siguientes líneas intentarán trazar la trama, el personaje y la obra de un individuo en concreto enmarcándolo como supuesto protagonista de una *Bildungsroman*. Se trata, como podemos adivinar, de Aby Warburg.

«PATHOS»

Abraham Moritz Warburg, Aby Warburg (Hamburgo, 1866–1929), primogénito de una familia de banqueros judíos, optó por estudiar humanidades en vez de economía. Cedió a su hermano menor los derechos de administración en el negocio familiar, con la condición de que le financiase su subsistencia, sus intereses culturales, los estudios, y, según se dice, todos los libros que él quisiera (Michaud, 1998).

A partir de la descripción de Gombrich (1986), podemos crearnos de Warburg el retrato de un personaje complejo, *inocente*, un erudito reservado que, sin estar condicionado por aspectos económicos, se va a «abandonar» a la investigación de aquello que le interese. Se va a dejar llevar durante toda la vida por (todos) los hilos que se extraigan de un interés inicial por la imagen y la simbología del arte en el Renacimiento italiano. No, ceñirse a esta descripción sería sesgadamente simple y vacío. Intentaré definirlo de forma más completa. Warburg se interesó a lo largo de su historia –in crescendo– en explorar la forma del *pathos* de la imagen: es decir, la capacidad que tenía una obra de arte determinada de contener una emoción concreta y de transmitirla –hacerla vivir– a la persona espectadora. En el contexto del Renacimiento italiano, Warburg se preguntaba en qué medida el *pathos* generado por obras de la antigüedad clásica se reproducía en las obras de los artistas de la época: cómo re-presentaban ese *pathos* clásico en sus obras y a partir de qué elementos simbólicos lo hacían. Su retrato nos hace presumir que tenía una tendencia obsesiva al saber y que tomó el estudio de la *pathología* (la ciencia arqueológica del *pathos*, definida por Didi-Huberman [1998]) como un pretexto para zambullirse en cuestiones vinculadas al lenguaje, a la psicología, a la simbología... en definitiva, a tratar de hacerse una idea *holística* del origen de la cultura moderna europea y del significado de la imagen en su construcción. Warburg defendía –contrariamente a la tendencia de finales del siglo XX (Haynes, 1986)– que una obra de arte (entendida como pintura y/o escultura) no podía comprenderse de forma autónoma: un análisis de la misma, de su *pathos*, debía tener en cuenta su carga histórica, académica y política (convengamos «ideológica») así como a los demás tipos de obras «no estrictamente artísticas» (literatura, poesía) que se desarrollaban paralelamente. Para comprender la *idea* de una pieza había que plantear una visión de contexto de la misma, buscar sus referencias en el pasado pero *también*

seis años construyendo con sus manos –sin planos– una catedral cristiana en la localidad madrileña de Mejorada del Campo. A pesar del avanzado estado de la construcción y de la ayuda voluntaria que recibe sistemáticamente, resulta complejo prever cómo el edificio soportará el paso del tiempo (véase Vargas Soria, 2014).

en el presente. Para Gombrich (1986), Warburg sentía horror por escribir, una tarea para él extremadamente ardua. Y lo era precisamente por esa sencilla razón: la incapacidad para expresar con palabras la complejidad de la *cartografía* de lo que quería decir.

Siempre estuvo tan profundamente convencido de la complejidad de los procesos históricos que le interesaban, que cada vez le pareció más molesto tener que ensartar su exposición en un único hilo narrativo. Cada obra individual del período que hacía suyo estaba para él no sólo relacionada hacia delante y hacia atrás en un desarrollo «unilineal», sino que, además, únicamente se podía entender a través de lo que dicha obra extraía y aquello a lo que se oponía por su «ambiente», por su remoto linaje y por su efecto potencial en el futuro. (Gombrich, 1986, pág. 264)

Warburg no tenía palabras para definir todo aquello que leía –y es de suponer que menos aún para sintetizar todas las conexiones que realizaba–. Se dice que escribía en los márgenes de los libros de su pantagruélica biblioteca y en cuadernos manuscritos, que nutrió desde que empezó sus estudios y que siguió ampliando hasta su muerte. Acumulaba libros, fotografías, materiales que encontraba en librerías de Hamburgo y de las ciudades que visitaba, que se distribuían ordenadamente por todas las dependencias de su casa. Compraba archivos y colecciones completas. Según Thimann y Gilbhard (2016), en 1905 tenía cerca de seis mil libros y, a razón de más de medio millar de adquisiciones al año, en 1909 superaba los nueve mil –con otros tantos miles de fotografías sueltas–. No debe extrañar que por entonces empleara ya a asistentes y bibliotecarios para gestionarla. Cuando en 1926 se trasladó a un nuevo edificio autónomo, el fondo –pantagruélico– había llegado a cuarenta y cuatro mil volúmenes. Dirigida por sus asistentes Fritz Saxl y Gertrude Bing, la *Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg* era concebida como un centro de investigación abierto al público por expreso deseo de Warburg. En el dintel de la puerta de entrada, en letras griegas, la palabra *Mnemosyne*, «memoria». De planta elíptica, como la primera ley de Kepler (Argullol, 2011), con un aspecto de coliseo romano y espíritu de obra del arquitecto Étienne-Louis Boullée⁵, tenía cuatro alturas, que correspondían a cuatro temáticas por las que estaban ordenados los materiales: *orientación*, *imagen*, *palabra* y *acción*. Vale la pena fijarse en los temas y en sus relaciones en cuanto a clasificación, pues nos hablan de lo *fractal* en los intereses del personaje, de lo *holístico* de su visión. Los libros cambiaban de estantes, eran movidos de una sección a otra según se creía conveniente. Era un orden mutable, con aparente imposible definición: en *orientación* se englobaban filosofía, estudios religiosos e historia de la ciencia; en *imagen*, historia del arte, arqueología y culturas primitivas; en *palabra*, literatura antigua y post-medieval; en *acción*, historia, historia social, historia de los festivales, teatro y tecnología. (Thimann y Gilbhard, 2016, p. 9). En 1929, Warburg murió inesperadamente y su fondo quedó a cargo de sus asistentes, que decidirían llevárselo en 1933 a Inglaterra ante la amenaza –después cumplida– de la quema de libros y de la guerra. Cuando salió de Alemania con destino a Londres, la biblioteca

⁵ Étienne-Louis Boullée (París, 1728–1799) es un arquitecto neoclásico conocido no tanto por sus construcciones «reales», sino por sus diseños para edificios imposibles en el contexto de la *reconstrucción* de Francia tras la revolución de 1789. Aspiraba, según la lectura de Sambricio (1985), a conseguir una «arquitectura parlante» [fra. *architecture parlante*], de edificios que con su forma representaran inequívocamente su utilidad. Encuentro en la biblioteca de Warburg y en lo que contiene una relación de *empatía* con las imágenes dibujadas por Boullée para sus proyectos, especialmente en su propuesta –como no podía ser de otro modo– para la ampliación de la Biblioteca Nacional de Francia: «una librería en tres zonas: la zona básica de los estantes para libros en tres escalones consecutivos, haciéndose eco del techo semicilíndrico; la zona de entrada con columnas iónicas en orden solemne; y la zona de paso, bajo la bóveda de cañón artesonada, abriéndose en una enorme claraboya» [Ing. *The library in three zones: the basic zone of the bookstacks in three receding steps echoing the semi-cylindrical ceiling; the intruding zone of Ionic columns in solemn array; and the lofty zone of the coffered barrel vault opening into an enormous skylight*](Kaufmann, 1954, p. 468).

contaba con sesenta mil ejemplares, que constituirían el fondo sobre el que construiría el Instituto Warburg, todavía en activo⁶.

Según Carlos Checha (2010, pág. 138), «para Warburg, el acto artístico no es otra cosa que una manipulación táctil del objeto con el fin de que éste pueda reflejarse de modo plástico y pictórico». De la imposibilidad de relacionarlo todo con palabras y de la importancia de la imagen, de la inconveniencia de seguir un «único hilo narrativo» para expresar la complejidad, es de suponer que Warburg llegara a una situación de crisis y bloqueo, y que, manipulando durante largas jornadas las copiosas informaciones en los estantes de su biblioteca (los libros, encuadernados en piel gruesa; los legajos, con el acre y dulzón olor a envejecimiento sistemático; las brillante barita de las reproducciones fotográficas y los surcos de los grabados distribuidos en carpetas), terminara de desprenderse de la piel de «historiador lacónico» (Lafuente, 1976, XXII) como sujeto intérprete pasivo para mudar en la de *artista* como sujeto creador activo. Pese a que, como atestigua la información existente, Warburg no tenía problema en producir sus imágenes por medio de la fotografía, era en la interpretación de relaciones entre las mismas donde encontraría su capacidad de crear y de *comprender* el diálogo mudo que establecían. Iba a sentar las bases de aquello que Erwin Panofsky (1976), discípulo suyo, vendría a llamar *Iconología*: el tratar de *interpretar* (otro término creativo) el sentido profundo, simbólico, de una imagen o forma más allá de la apariencia, de la primera lectura⁷.

Es fácil que Warburg, en un impulso lógico, empezara a emparejar imágenes de su vasto archivo –quien sabe si sobre su escritorio, un escritorio imaginemos grande, de caoba oscura– que le permitieran *hablar sin palabras* de los conceptos que aspiraba a explicar a las amistades que le visitaban en la biblioteca o en las pocas conferencias públicas que realizaba. Que se sucedieran sobre el fondo oscuro de su mesa, que se superpusieran como cartas en una baraja, capturas de la antigüedad clásica, fotografías de sus viajes a Florencia e, incluso, panfletos de propaganda (política o publicitaria) que encontraba en sus paseos por la calle. Que *jugara* con las imágenes para dar sentido a los conceptos. Carece de importancia el momento en el que empezara a hacerlo como cuestión práctica, pero lo cierto es que, de forma consciente y visualmente constatable, solo empezaría a hacerlo entre 1923 y 1926, después de la guerra mundial y de una crisis psiquiátrica que le había llevado lejos de su casa durante tres años. Estaba al final de su vida, y lo hacía a través de lo que llamaría –con múltiples cambios–, *Atlas Mnemosyne*, «atlas de la memoria»⁸.

⁶ Que se define, según su propia descripción online como el «primer instituto del mundo para el estudio de la historia cultural y del rol de las imágenes en la cultura» [ing. *The premier institute in the world for the study of cultural history and the role of images in culture*]. Está creado a imagen y semejanza de su inspirador: «es interdisciplinario y global. Está interesado en las historias del arte y de la ciencia, y en su relación con la superstición, la magia y las creencias populares. Sus investigaciones son históricas, filológicas y antropológicas. Se dedica al estudio de la supervivencia y de la transmisión de las formas culturales –sea en literatura, arte, música o ciencia– a través de las fronteras desde los primeros tiempos al presente» [Ing. *It is cross-disciplinary and global. It is concerned with the histories of art and science, and their relationship with superstition, magic, and popular beliefs. Its researches are historical, philological and anthropological. It is dedicated to the study of the survival and transmission of cultural forms – whether in literature, art, music or science – across borders and from the earliest times to the present*]. Véase <https://warburg.sas.ac.uk/>

⁷ Panofsky establecerá un método para *leer* la iconología de una imagen (1983, p. 60) pero, al contrario que Warburg – como veremos a continuación –, lo hará utilizando la *palabra*. Caerá en el papel de *intérprete*, no en el de creador de significados *visuales*. Sin desmerecer su método, hay que decir que Panofsky, si bien facilita el acceso al *código* de lectura de las imágenes y especula sobre las mismas, no da el paso a *crear las relaciones entre ellas*, de aspirar a la *cartografía* como sí hará Warburg –aunque este último, paradójicamente, no llegue a poder evidenciar su método–.

⁸ Lo que constituye su título traducido al inglés y al castellano, pero que pierde un poético y significativo suplemento presente en el título original alemán, *Bilderatlas Mnemosyne*: «atlas (de imágenes) de la memoria».

«MNEMOSYNE»

El término *memoria* significa para Warburg algo más profundo que tratar de condensar su trabajo de forma autobiográfica, como si de «memorias» se tratara. La palabra *Mnemosyne* estaba grabada en el dintel de la puerta que flanqueaba su biblioteca. *Memoria* es para él un término singular, «considerado como espacio mental entre el yo y el objeto ... donde se produce el momento creador» (Gombrich, 1986, pág. 139), el espacio en el que se unen la acción y el significado de la misma para conformar una obra artística. Donde se produce la *sophrosyne*, la «armonía», el momento donde la idea toca la realidad y se materializa en una imagen (u objeto) con-significado; donde se elimina el *malestar* [ing. *uneasyness*] de la persona creadora y surge un producto significativo. Como si de un metarrelato se tratara, el *Atlas Mnemosyne* debería verse para Warburg como un intento de conseguir mediar con su *malestar* y alcanzar la *armonía*, plasmar lo complejo de las relaciones conceptuales que establecía en su tejido mental de forma visualmente comprensible y de hacerlo antes de su final. Es el intento «patético» de trazar un camino, de transmitir su pensamiento a los lectores del discurso y de hacerlo por medio de la visualidad. Es el intento, también, de *exhalar*, de *vomit*ar. En una conferencia sobre la figura de Rebrandt afirmará, ensoñadamente: «en este viaje podemos llevar como único equipaje la pausa siempre pasajera entre impulso y acción, y de nosotros depende cuánto demos en alargar con ayuda de *Mnemosyne* esta pausa respiratoria» (Warburg, 2010, pág. 178).

En un sentido estrictamente descriptivo, el *Atlas Mnemosyne* podría definirse como un «dispositivo fotográfico» [fr. *dispositif photographique*] (Didi-Huberman, 2002, pág. 452), una combinación de imágenes –iconografías, originales y reproducciones– del archivo distribuidas físicamente en paneles con atribuciones temáticas o conceptuales a partir de epígrafes («Lamentación», «Victoria», aunque no siempre aparecen) que tratan de contextualizar, de orientar, de preparar al espectador para establecer relaciones entre las mismas.⁹ Una construcción cartográfica que, durante su proceso de desarrollo, es permanentemente mutable: donde se suman y restan imágenes, donde se suman y restan epígrafes; donde, a veces, acompañan pequeños textos o explicaciones –crípticas, casi *imágenes* en sí–. El atlas hay que situarlo en el edificio original de biblioteca de Warburg, en Hamburgo: entre sus cuatro pisos y clasificaciones de conocimiento hay también una sala de lectura de grandes dimensiones. Contra las paredes y estantes llenos de libros vemos apoyados cartones de color negro de grandes dimensiones, de medidas regulares. En su superficie van apareciendo, según los coloca Warburg con la ayuda de Saxl, un número indeterminado de imágenes embutidas en paspartús y sostenidas con unas pequeñas pinzas clavadas en la superficie oscura. A veces pega una nota al lado; a veces, un título en su parte superior. El propio Saxl ha sugerido este sistema a Warburg, cansado de ver su frustración; cansado de verlo mesarse de los pelos del bigote al tratar de ordenar imágenes de su archivo cada vez que decide incorporar un concepto nuevo o rehacer una formulación –lo que es, más o menos, cada poco tiempo... a veces cada día–. Más adelante el sistema se sofisticaba y se hace más orgánico: los paspartús van desapareciendo o se hacen más pequeños y los cartones se cambian por bastidores con una tela negra tensada. Para ahorrar pinzas o para vincular visualmente dos elementos, a veces se usan clips para unirlos físicamente. Cuando vienen visitas –es probable que mientras les explicando su investigación– mueve las imágenes, indeciso, o incorpora otras que se le ocurren durante la charla. Se apunta en su cuaderno o en cualquier papel una nueva línea de trabajo o la

⁹ Cabe recomendar aquí encarecidamente leer con un ojo puesto en las reproducciones fotográficas de los paneles, bien sea en Warburg (2010) o bien en la red a través del portal del Instituto Warburg –en donde algunos de sus paneles son comentados–. Véase <https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne>

idea para un nuevo panel. Sobre cada panel, cambian números y, por lo tanto, el orden de los paneles que, por otro lado, no tienen orden cronológico. Si por él fuera, es probable que colgaran del techo en una suerte de constelación. En los últimos paneles que realiza ha incorporado recortes de periódico, generando una especie de *collage*. ¿Se interesa Warburg por alguna exposición de arte de la época? ¿Va al cine con frecuencia? ¿Acaso se cruza, saliendo a la calle, con Kurt Schwitters –con quien compartieron ciudad de residencia en algún momento–?¹⁰

Resulta sorprendente pensar en que las distintas fuentes recluyen al atlas a una esfera interna y recogida, a los muros de la biblioteca. Es ambivalente que un trabajo que algunos han considerado fundamental para los estudios de la cultura visual (Morra y Smith, 2006; Pollock, 2012) se desarrolle en el ambiente solitario y silencioso, privado. De recogimiento, de aislamiento intelectual. Para Didi-Huberman (2002, pág. 461) «*Mnemosyne* tiene así todos los trazos de un lenguaje privado y de la búsqueda autobiográfica»¹¹. Del atlas, como estructura contingente y cambiante, se conserva tan solo documentación fotográfica. En la documentación, tan solo tres configuraciones del atlas en las que trabajó Warburg entre 1928 y 1929 –las demás son propuestas en las que trabajarían Saxl y Bing con posterioridad a su muerte–. Las fotografías de los paneles pretenden ser solo informativas, están hechas con finalidad representativa y no buscan una función expresiva, realizadas por un fotógrafo contratado. En el monográfico sobre *Mnemosyne* editado en castellano por Checa (2010) se dan cuenta de los volúmenes de información en cada una de estas:

La primera de ellas es de mayo de 1928 con 43 láminas [paneles], en las que están fotografiados 682 objetos; la segunda, conocida como «la penúltima» consta de 71 láminas y 1050 objetos; la tercera, de 63 láminas y 971 objetos. Estas dos deben datarse en 1929, y la última, sin estar concluida definitivamente, a causa de la repentina muerte de Warburg es la que hoy consideramos, con esta importante salvedad que la convierte directamente en una obra incompleta, versión final. (pág. 141)

Faltan paneles, que nunca llegaron a realizarse. Las imágenes en los mismos carecen de explicación entre sí. Nos falta la voz del escritor y su explicación. Es un atlas huérfano, silencioso, *fantasma*. Gombrich (1986) ha venido a decir que el objetivo del *Atlas Mnemosyne* es intentar describir «las vicisitudes de los dioses olímpicos en la tradición astrológica y el papel de las antiguas fórmulas de *pathos* en el arte y la civilización postmedievales» (pág. 263). Saxl (2010) dijo que es un «estudio de la función de los valores expresivos en la Antigüedad establecidos en la representación de la vida activa en el arte del Renacimiento europeo» (pág. XVI). El propio Warburg, según interpreta Checa (2010), diría en cambio que el atlas perseguía el fin de «explicar a través de un repertorio muy amplio de imágenes, y otro, mucho menor, de palabras, el proceso histórico de la creación artística de lo que hoy denominamos Edad Moderna ... y buscando sus fundamentos en la antigüedad» (pág. 138). Conviene aquí no olvidarnos de que la Edad Moderna, «la primera unidad del mundo» (Romano y Tenenti, 1971, pág. 294), abarca hasta el siglo XVIII, tan solo unos cien años

¹⁰ Uno no puede dejar de preguntarse qué pasaría si Warburg hubiera tenido acceso a los medios contemporáneos, a las posibilidades que ofrece el espacio *infinito* contenido en la pantalla de un ordenador –y no hablemos siquiera de la red– para la realización de mapas de imágenes/conceptos. Seguramente hubiera incorporado, necesariamente, la imagen en movimiento (Michaud, 1998), el *gif* animado. ¿Qué forma hubieran tenido hoy sus paneles? «Hubiera exhibido en el mismo panel una gran pieza de arte junto con el movimiento físico de una persona, el *fluir* de un vestido, la imagen de un viaje o el diseño de una habitación» [ing. *He would have exhibited in the same panel a great piece of art together with the physical movement of a person, the flow of a dress, the image of a trip or the design of a room*] (Bruno y Smith, 2008, p. 151). Me atrevo a decir que hubiera sido un perfecto comisario de exposiciones sobre *postfotografía*, un diálogo interesante con Joan Fontcuberta (2016). Trabajando en la construcción de mapas de imágenes digitales, cerraría un bonito círculo, habiendo sido él precursor en los estudios de cultura visual (Morra y Smith, 2006).

¹¹ Fra. *Mnemosyne porte ainsi toutes les traces du langage privé et de la quête bibliographique.*

antes del nacimiento de Warburg. Reconociendo en él un ser de pensamiento *fractal*, no resulta descabellado pensar que el objetivo de su atlas fuera el de una explicación *cósmica* al *porqué* de la creación de imágenes, a buscar una «unidad» múltiple en el sentido de lo creado. Observando las capturas de los últimos paneles que compuso, no puedo evitar preguntarme sobre si a lo que aspiraba Warburg no era sino a trazar un mapa de relaciones imposible (Angel, 2011; Schoell-Glass, 2001), un itinerario de viaje que conectara no varios sino *todos* los símbolos visuales, entre todas las cosas que aparecían en todas las imágenes que le rodeaban y también en las futuras.

Tratar de hacer, en un periodo de convulsión entre conflictos bélicos y de *vulnerabilidad personal*, un *atlas del pathos de todo*, un artefacto de interpretación sin cronología, entre lo objetivo y lo subjetivo. Intentar crear, sin saberlo, un *método*. Y quiero pensar que sabía, de todo corazón, que las posibilidades de hacerlo eran tentativas, inabarcables: que a lo único que podía aspirar era a rascar y a fijar un fragmento de *memoria*, a dejar el esqueleto de un instrumento *atemporal* que permitiera a otros «comprender visualizaciones contemporáneas» (Bing, cit. Angel, 2011, pág. 267):

En cierto sentido, su título, Mnemosyne, “memoria”, resulta más apropiado incluso de lo que pretendió Warburg. Pone de manifiesto los recuerdos de una vida dedicada al estudio como si estuviesen entramados en un sueño. Para todos aquellos que puedan leer su lenguaje mudo y extender sus referencias, esta obra posee, en efecto, la intensidad de un sueño; ofrece menos afinidades con una obra de historia que con cierto tipo de poesía, no desconocido para el siglo XX, en la que innúmeras alusiones históricas y literarias velan y desvelan una sucesión de capas de significado íntimo. ... Algunas de sus notas juegan con el sonido y el significado de las palabras de una manera que oscila entre el retruécano místico y las asociaciones verbales características de los sueños y de ciertos estados psicopáticos. Resultan, por supuesto, totalmente intraducibles, aunque en el original son en su mayoría sumamente bellas: intentó condensar, pues, su filosofía del impulso y del significado dual del “aprehender” –en el sentido de capturar un objeto y un pensamiento en un “concepto”– en una frase que juega con el significado de greifen (“aprehender”) y de la palabra alemana que designa al mítico grifón (Vogel Greif). (Gombrich, 1986, págs. 279–280).

Las palabras de Gombrich suenan a final, a proyecto acabado. Pero en realidad no existe tal en el *atlas* (y en tanto que es un «atlas»). El propio Gombrich tuvo el encargo de terminarlo de manos de los asistentes Bing y Saxl, que tampoco lo consiguieron, a partir del material dejado por Warburg a su muerte (Wederpohl, s.f.). «Tal como quedó, el legendario atlas constituye un laboratorio de imágenes, una fase documentada del trabajo, pero en modo alguno una obra concluida» (Warnke, 2010, pág. V).

«ANTI-BILDUNGSROMAN»

En su cuento *Del rigor en la ciencia*, Borges (1974) –bajo la capucha de un viajero del siglo XVII– nos habla de un imperio donde los cartógrafos aspiran a tal perfección en sus mapas que terminan por elaborar una réplica perfecta del imperio que coincide en tamaño con el propio imperio. Nos cuenta que, sus sucesores, terminan por determinar como inútil dicho mapa y que lo dejan abandonado a su suerte, en un desierto, para que se lo lleven las inclemencias del tiempo.

Como el mapa del imperio de Borges, resultaría inútil tratar de completar la cartografía de Warburg. Como obra de su vida –y construida a partir de su vivencia– tan solo tendría sentido que lo hiciera él mismo. Aun así es probable que tampoco él hubiera podido completarla: la ambición de su cometido –la pulsión de comprenderlo y de relacionarlo *todo*– y la constante ampliación de sus paneles la hacían inabarcable. Para Didi-Huberman (2002, pág. 460) «En el *desplazamiento combinatorio* incesante de las imágenes de tabla en tabla» no se consigue llegar nunca a un «“punto final” que sería el equivalente visual a un saber absoluto».¹²

La biblioteca de Warburg es una herramienta. Su *atlas* inacabado es un mero método para usarla. No existe una obra completa, resultante, «final» de la acción. Quizás sea exactamente como dice Salmeron (2000): no existe un desenlace *armonioso* factible en la culminación de una *Bildungsroman*. En la incapacidad –quien sabe si consciente– de completar su atlas, Warburg decide *no alcanzar la medida*. No existe una catarsis. Y, sin embargo, puede que sea eso lo más importante. Lo que le convierte en algo más que un historiador, lo que le vuelve también un personaje contemporáneo, *fragmentario*:

Debemos considerar Mnemosyne como un atlas del síntoma. Éste, ante todo, es un atlas de un síntoma característico de Warburg mismo: esta incapacidad –tan extraña en un historiador– de contar la historia del arte, diríamos, como una secuencia ordenada de acontecimientos. (Didi-Huberman, 2002, pág. 462)¹³

Cuestionados, como artistas, no podemos sino preguntarnos: ¿es posible, alguna vez, llegar al «final» definitivo del «proyecto de nuestra vida»; a la conclusión de nuestra *Bildungsroman* en una realidad fragmentaria que nos rodea? En su ensayo monográfico sobre el género, Moretti (2000) propone como respuesta una conclusión taxativa: la era de la *novela de formación* ha finalizado. «Cuanto más interesante ... la “novela” de la vida prometió ser –más complicado fue aceptar su conclusión; escribir, con una firme y duradera convicción, la palabra “Fin”.» (pág. 27–28)¹⁴

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Angel, Sara (2011). The Mnemosyne Atlas and the Meaning of Panel 79 in Aby Warburg's Oeuvre as a Distributed Object. *Leonardo*, 44(3), 266–267.

Argullol, Rafael (29/01/2011). La biblioteca que escapó del fuego. *El País*. Disponible en https://elpais.com/diario/2011/01/29/opinion/1296255605_850215.html

Borges, Jorge Luis (1974). Del rigor en la ciencia. En *Obras Completas. 1923–1972*, 847. Buenos Aires: Emecé.

Bruno, Giuliana y Smith, Marquard (2008). Cultural Cartography, Materiality and the Fashioning of Emotion. Interview with Giuliana Bruno. En Smith, Marquard, *Visual Culture Studies. Interviews with Key Thinkers*, 144–165. London: Routledge.

¹² Fra. *Dans le déplacement combinatoire incessant des images de planche en planche, et non dans un quelconque « point final » (qui serait l'équivalent visuel d'un savoir absolu).*

¹³ Fra. *À plusieurs titres, donc, nous devons considérer Mnemosyne comme un atlas du symptôme. C'est, avant toute chose, l'atlas d'un symptôme caractéristique de Warburg lui-même : cette incapacité – si étrange chez un historien – à raconter l'histoire de l'art comme on raconterait une suite ordonné d'événements.*

¹⁴ Ing. *The more engaging, we may add, the “novel” of life promised to be – the harder it became to accept its conclusion; to write, with a firm and lasting conviction, the words: “The End”.*

Carrión, Ulises (2016). *Ulises Carrión. Querido lector. No lea*. [Catálogo de exposición]. Expuesta en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 16 marzo–10 octubre 2016-

Checa, Fernando (2010). La idea de imagen artística en Aby Warburg: el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). En Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*, 135–154. Madrid: Akal.

Didi-Huberman, Georges (1998). Préface. Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons). En Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Págs. 7–20. Paris: Macula.

Didi-Huberman, Georges (2002). *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* [Catálogo de exposición], 60–116. Expuesta en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid, 26 noviembre 2010–28 marzo 2011.

Fontcuberta, Joan (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Goethe, Johann Wolfgang von (2000). *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid: Cátedra.

Gombrich, Ernst. H. (1986). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.

Haynes, Deborah J. (1998). Warburg, Aby. En Turner, Jane (Ed.), *The Dictionary of Art, Vol. 32*. Págs. 854–855. London: Crove.

Kaufmann, Emil (1952). Three Revolutionary Architects, Boulée, Ledoux, and Lequeu. *Transactions of The American Philosophical Society*, 42(3), 433–560. https://monoskop.org/images/3/38/Kaufmann_Emil_Three_Revolutionary_Architects_Boullee_Le_doux_and_Lequeu.pdf

Lafuente Ferrari, Enrique (1976). Prólogo. En Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, IX–XL. Madrid: Alianza.

Lucács, György (2010). *La teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Madrid: Ariel.

Marcus, Laura (1998). *Auto/biographical discourses*. Manchester: Manchester University Press.

Michaud, Philippe-Alain (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula.

Moretti, Franco (2000). *The Way of The World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.

Morra, Joanne y Smith, Marquard (2006). Introduction. En Morra, Joanne y Smith, Marquard (Eds.), *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume I. What are Visual Studies?*, 1–18. London: Routledge.

Panofsky, Erwin (1976). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

Panofsky, Erwin (1983). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.

Pollock, Griselda (2012). Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Longue Duree of Art's Histories. *Journal of Art Historiography*, 7, 1–32. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/pollock.pdf>

Romano, Ruggiero y Tenenti, Alberto (1971). *Los fundamentos del mundo moderno. Edad Media tardía, Renacimiento, Reforma*. Madrid: Siglo XXI.

Salmerón, Miguel (2000). Introducción. En Goethe, Johann Wolfgang von, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, 7–70. Madrid: Cátedra.

Salmerón, Miguel (2002). *La novela de formación y peripecia*. Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros.

Sambricio (1985). Étienne-Louis Boullé, arquitecto de la sin razón. En Boullé, Étienne-Louis, *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. Págs. 7–21. Barcelona: Gustavo Gili.

Saxl, Fritz (2010). Carta de Fritz Saxl a la editorial B.G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]. En Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*, XVI–XVII. Madrid: Akal.

Schoell-Glass, Charlotte (2001), "Serious Issues": The Last Plates of Warburg's Picture Atlas *Mnemosyne*. En Woodfield, Richard (Ed.), *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*. Págs. 183–208. London: Routledge.

Schwitters, Kurt (1995). *Kurt Schwitters* [Catálogo de exposición]. Expuesta en Instituto Valenciano de Arte Contemporáneo (IVAM), Valencia, 6 abril–18 junio 1995.

Siguán, Marisa (1993). Wilhelm Meister y Heinrich von Ofterdingen: De las dificultades de formación del héroe. En Larrosa, Jorge (Ed.), *Trayectos, escrituras, metamorfosis. La idea de formación en la novela*, 31–48. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Thimann, Michael y Gilbhard, Thomas (2016). *The Library of Aby Warburg*. <https://warburg.sas.ac.uk/library/library-aby-warburg>

Trilla, Jaume (1993). Pedagogías narrativas. En Larrosa, Jorge (Ed.), *Trayectos, escrituras, metamorfosis. La idea de formación en la novela*. Págs. 107–128. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

Vargas Soria, Piedad (2014). La pulsión arquitectónica como actividad creativa. Justo Gallego Martínez y la «Catedral» de Mejorada del Campo. *Arte y Ciudad*, 6, 101–124. <http://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/193/230>

Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Warnke, Martin (2010). Advertencia editorial. En Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*, V–XV. Madrid: Akal.

Wederpohl, Claudia (s.f.). *Online BilderAtlas Mnemosyne*. <https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne>.

AGRADECIMIENTOS

Esta comunicación es posible gracias al programa de ayudas para la contratación de personal investigador novel FI-DGR 2017 concedidas por la Agencia de Gestión de Ayudas Universitarias y de Investigación (AGAUR), con el apoyo de la Secretaria de Universidades e Investigación del Departamento de Economía y Conocimiento de la Generalitat de Catalunya y el Fondo Social Europeo (FSE).

