

ABY WARBURG. *NACHLEBEN* DE UN PÁTHOS

Lic. Felisa Santos, UBA

Muchos de los trabajos actuales de historia del arte en la Argentina están signados por la adscripción a una tradición que según Burucúa¹ tiene más de veinte años en nuestro país y que se remonta a la obra de Aby Warburg (1866-1929). Esta suerte de *Nachleben* del ideario warburgiano que se podría datar en los '80 a nivel internacional está ligada al intento de desarrollos innovadores en el campo. Warburg se presenta entonces como siendo el lugar de arraigo de visiones que desandan los enfoques que incardinan las obras de arte a una instancia mayor, sea cual fuere, para transformarlas en nudos que imbrican, sin jerarquías, niveles heterogéneos. Perspectiva que se asume como rescate de la singularidad sin desdeñar una universalidad posible. Si bien es cierto que los estudios de Warburg han sido inspiradores en su propia época de las líneas más fuertes en la disciplina -Gombrich, Panofsky, Cassirer-, es un giro peculiar el que ha permitido la nueva vigencia de sus concepciones. Lo que se ha abierto en los últimos tiempos no es tanto una línea de seguimiento de una doctrina sino la puesta en operación de una "manera"², de una forma de aproximarse al objeto de estudio. Pero son también sus conceptos fundamentales los que se inscriben hoy en un plano de pensamiento muy distinto.

Deleuze planteaba como tarea del filosofar la creación de conceptos³. Todo concepto se asujeta a una endoconsistencia, la configuración de los elementos que lo componen, y, a la vez es deudor de una dimensión, la exo-consistencia, que lo dispone como una pieza de un entramado. En la historia del pensamiento es interesante esta dimensión cuando se evidencia la posibilidad de composición con elementos otros en momentos distintos. Si la exo-consistencia primera en el caso Warburg marcaba una imbricación con otros conceptos que se daban en el mismo plano de inmanencia y que hizo posible la urdimbre de una historia del arte que devino iconología, la pregunta que se nos abre hoy es ¿qué en el pensamiento contemporáneo hace posible esa recuperación de las nociones warburgianas. No sólo el concepto de *Pathosformeln*, también la *Nachleben*, parecen emerger con una fuerza que le fue negada en el momento de su emergencia. El carácter de póstuma de la obra warburgiana, su específica separación de su actualidad inmediata propugnada por sus nuevos lectores, su *Nachleben*, dimensión que comparte por otra parte con Nietzsche, el gran renacido del siglo XX y con Benjamin, ¿qué dicen de nosotros? Warburg plantea que "Toda época tiene el renacimiento de la Antigüedad que se merece"⁴ ¿Qué sobrevive en nosotros hoy de ese principio de siglo energista, vitalista, emocionalista, profético?

La elección de Deleuze como campo de referencia no deja de ser sintomática: Didi-Hubermann hace una lectura deleuziana de Warburg⁵, y Agamben⁶ sostiene tesis de tal raigambre. Y si bien hay en Agamben un influjo innegable de Benjamin, quien se aproxima de muchos modos, no sólo como contemporáneo a la labor warburgiana, pareciera que es Nietzsche quien campea en estas reconsideraciones. La lectura deleuziana de Nietzsche nos lo presenta como justamente minando las posibilidades de un humanismo, o *tout court* de una antropología fundacional que estaba presente en las primeras aproximaciones, De este pasaje del pensamiento moderno al posmoderno de Warburg se intenta dar cuenta a partir de su concepto fundamental.

Fórmula patética

1

En principio, una *Pathosformel*, literalmente fórmula de *páthos*, es una configuración de formas que tiene un carácter productor de sentido en el plano sensible y en el inteligible.

¹ BURUCÚA, José Emilio, *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 9.

² Burucúa lo llama "el *páthos* del modo warburgiano de investigación", *op. cit.*, p. 11. Se allí el título de este trabajo.

³ DELEUZE, Gilles, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p.8.

⁴ Nota del material relativo a la conferencia sobre Rembrandt *Italianische Antike im Zeitalter Rembrandts*, mayo 1926 (WIA III, 101), citado en GOMBRICH, 1970, p. 206, citado por FOSTER, Kurt W, "Introducción", WARBURG, A., *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005, p. 17.

⁵ DIDI-HUBERMANN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

⁶ AGAMBEN, Giorgio, "Aby Warburg y la ciencia sin nombre", *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 157-187.

“*Pathosformel*, “fórmula expresiva”, es una organización de formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos) destinadas a producir en quien las percibe y capta una emoción y un significado, una idea acompañada por un sentimiento intenso que se entiende han de ser comprendidos y ampliamente compartidos por las personas incluidas en un mismo horizonte de cultura. Todo *Pathosformel* tiene por lo tanto un origen histórico preciso, un tiempo en el cual se construyó y obtuvo su configuración más sencilla, eficaz y precisa, un devenir que lo despliega en la larga duración y lo ubica en el ámbito geográfico y cultural de una tradición civilizatoria.”⁷

Definida de tal manera, la *Pathosformel*⁸ está ligada, e ineluctablemente, a lo que llamamos *comunicabilidad* de las imágenes. Que Warburg haya ahondado no sólo en las imágenes del arte mayor sino en otras formas – cerámica, tejidos y danzas de los hopi, fotogramas- significa también que su ciencia abarca un ámbito que no podríamos precisar ya como Historia del Arte sino que se abre a la potencia significativa de las imágenes. Es cierto que Warburg plantea una cristalización en las imágenes de fuerzas de vida que trasciende su contexto de emergencia, un poder que se ejerce justamente después de su concretización, que está ahí larvado en la fijeza de la imagen conclusa que en esto muestra su carácter de inacabada, toda imagen tiene un después de la imagen que pareciera que se plantea como su ámbito más dinámico y, en rigor, su verdad, su fuerza.

Hay aquí, entonces, algo más que un conjunto de iconografías elucidadas, e incluso algo más que una iconología planteada como ciencia del arte. Hay una pretensión que ya tiene nombre desde el siglo XVIII: se trata, Warburg mismo lo dice, de una antropología. Kant había si no inventado la disciplina por lo menos popularizado en sus clases dictadas desde el invierno de 1772-1773 un saber que se perfila como la respuesta a la cuarta pregunta, la que resume a las otras tres según dice en la *Lógica: Was ist der Mensch?*. Y la respuesta, no sólo la respuesta kantiana sino la respuesta del siglo XIX a la pregunta kantiana fue la constitución de las ciencias humanas. Y el hombre en el arte, ¿dónde? No en las corrientes formalistas que eluden la figura. Pero tampoco en las concepciones tributarias del genio, que por otra parte es, Kant *dixit*, una fuerza de la naturaleza y en tanto tal queda al margen de su ubicación en el territorio abierto de la cultura.

¿Qué queda entonces? plantear la imagen como una potencia, como una potencia del alma y es porque potencia que la imagen puede ser *Nachleben*. Decía Nietzsche que la voluntad de poder no es un ser ni un devenir, es un *pathos*⁹, la voluntad de poder es forma primitiva de toda pasión y en tanto tal es la fuerza creadora de toda pasión, fuerza expansiva entonces, padecer operante.

Así habría que pensar la imagen como trascendiendo el diagrama – su ser ahí- para convertirse en engrama de una memoria prepersonal, virtualidad de trazas sin un sustrato físico, memoria de una cultura que no es la de un individuo sino la de “cual sea”, la del ser genérico.¹⁰

2

En los textos warburgianos no abunda la mención a las *Pathosformeln*. En rigor es en el trabajo sobre Durero¹¹ donde se multiplican las menciones. Sin dar una definición explícita, esas páginas pueden componerse de manera tal que eluciden el concepto. Puntualicemos que, en principio en el artículo se busca, a contracorriente de las posiciones vigentes, plantear que, además de “la serenidad ideal clásica” hay otro elemento de la antigüedad presente en el Renacimiento: “una enérgica gestualidad patética”. Es en el intento de los artistas de la época de encontrar modelos que Warburg encuentra la contracara de la “serena grandeza”. Se trata pues de “*einem bisher unbeachteten doppelseitigen Einfluss der Antike.*”¹² Es en ese marco que los modelos patéticos conformarían la cara dionisiaca ocultada por la lectura apolínea del

⁷ BURUCUA, José Emilio, “Después del holocausto, ¿qué?. Reflexiones sobre la pintura de Guillermo Roux, la noción de *Pathosformel* y una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoah”, *ramona*, nº 24, junio de 2001, pág. 11.

⁸ *Formel* es neutro en alemán, se ha preferido “la” *Pathosformel* para adecuarla al uso de fórmula en español.

⁹ NIETZSCHE, F., *Nachgelassene Fragmente Anfang 1888 bis Anfang 1889*, *Kritische Gesamtausgabe*, VIII.3, (*Voluntad de poder*), 14..

¹⁰ AGAMBEN, G., “Le commun: comment en faire usage”, *Futur antérieur*, nº 9, 1992. Allí Agamben tematiza la noción de *general intellect*, en tanto capacidades virtuales genéricas.

¹¹ WARBURG, A., “Durero y la Antigüedad italiana”, texto de 1905, *op. cit.*, pp.401-407.

¹² .-WARBURG, A., *Gesammelte Schriften*, Band II, S.445. La alusión “al doble influjo desapercibido hasta ahora” no se conserva en la versión española.

mundo antiguo. Es que en el primer Renacimiento se dejarían ver las dos fuerzas y es a la “patética” a la que se refiere Warburg fundamentalmente en el texto sobre La muerte de Orfeo.

En principio se hace notar que la representación, el grabado de la escuela de Mantegna que es modelo del de Duderó “está animada por un auténtico espíritu antiguo” y se procede a filiarla. Independientemente del trabajo de constatar orígenes, nos parece importante recalcar que se trata de imágenes de la muerte, del *páthos* más alto. Es que, en este artículo, pareciera que la misma noción de *Pathosformel* se genera y a la vez da cuenta de situaciones que elidirían el obrar y se centrarían en el padecer. La filiación de estas imágenes remonta a Orfeo o Penteo¹³, ligados a Dionisos y sus rituales, desmembrados por mujeres. No se trata de imágenes de la muerte *tout court*, son muertes en las que quienes la sufren son indiscernidos en su condición de hombres: se lo confunde con un animal en la leyenda de Penteo, se trata de estar henchido por el furor y de no ser capaz de “darse cuenta.”¹⁴ El reino de lo indistinto aflora. Dionisos es dueño del territorio incierto del *páthos*. Modos en los que se representa a la muerte, de eso se trata en principio. En rigor, no hay en Warburg una distinción entre formas de figuración y representación. Se trata aquí de encontrar en las figuraciones de la muerte, de la muerte que adviene, un modo, una “manera” que recoge rasgos que “expresen” ese *páthos*. Si toda muerte es un acontecimiento que acaece sin que lo obre quien lo padece, las muertes elegidas son el caso más alto, cuasi-sacrificiales, y en tanto tales son formas de lo que será la pasión con mayúsculas.

Se trata de un trabajo de arqueólogo que pretende dar cuenta de las capas de origen diverso que constituyen las imágenes. Pero es también cierto que se hace hincapié en la consideración de una capa originaria o fundante: “primeval vocabulary of passionate gesticulation”¹⁵ y en tanto tal se trata de dar cuenta de la naturaleza humana. Es por eso que puede plantearse su “renacimiento”: se trata del “típico lenguaje gestual patético del arte antiguo tal como Grecia para esta misma escena trágica había acuñado.”¹⁶ Son los afectos los que se comunican en esas formas. O como dice Burucúa en una definición muy precisa de *Pathosformel*: “Un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social”.¹⁷

O, lo que es lo mismo, un complejo afectivo configurado, puesto en forma. Pero en una forma que es capaz de vehicular el afecto perviviéndolo en futuros videntes. Se trata de dar cuenta, o mejor dicho, de dar forma a intrincaciones afectivas que son primordiales-se diría *Urformeln*- porque básicas de una cultura. Claro está estas formas se dan en el tiempo-tuvieron una génesis, hasta se podría datar su nacimiento- pero, porque atadas a afectos inmovibles, su “efecto” sobrevive al tiempo de su inscripción en la historia.

3

Si hay vida que se sustrae a la muerte es porque en algunas de sus configuraciones esa vida se da como una intersección feliz donde lo representado y lo representante se alían de manera tal que resulta imposible una analítica. Parte total, entonces, no *addenda* sino imbricación que lleva, que mueve, más allá de ella. Como si el registro-temporal, histórico, sujeto a corrupción como todo lo nacido, se salvara, literalmente, de la muerte, por una carga – la energía afectiva, plusvalor presente sólo en algunos de los intentos de los hombres por dar forma al *pathos*. Vida más allá de la vida natural porque la metáfora biologicista de una continuación se detiene en la patencia de un “estado del alma” que dialoga-a siglos de distancia-con lo que en ella nos conforma como parte de una cultura. La vida de la cultura entonces, como vida no biológica que se resuelve en una destinación que, kantianamente hablando, se consuma en toda la especie y no en cada individuo singular.¹⁸

¹³ En Penteo, hasta el mismo nombre implica el sufrir. OVIDIO, *Metamorfosis*, IV, 1701-720; PSEUDO-APOLLODORUS, *Bibliotheca*, 3.36.4 y ss; PAUSANIAS, *Graeciae descriptio* 1.20.3.13; 2, 2, 7.; EURÍPIDES, *Bacantes*, 1043 y ss.

¹⁴ .-EURÍPIDES, *Bacantes*, 1260.

¹⁵ GOMBRICH, E., citado por HANSEN, Beatrice, “Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)” *Modern Language Notes*, Vol. 114, No. 5, Comparative Literature Issue. (Dec., 1999), pp. 991-1013, p. 1013.

¹⁶ WARBURG, Aby, *op.cit.*, Seite 446, la traducción es mía.

¹⁷ BURUCÚA, J.E., *Historia y ambivalencia*, Buenos Aires, Biblos, 2006.

¹⁸ KANT, Immanuel, *Antropología en sentido pragmático*, Madrid, Alianza, 2004, p.269; *Tratado de Pedagogía*, Bogotá, Ediciones Rosaristas, 1985, p. 5.

Es que, en la concepción del arte de Warburg, la obra no es nunca un monumento, siempre es un documento, abierto a la interpretación posible. Obra abierta que elide la pertenencia al tiempo cronológico, sea el de la naturaleza o el de la historia de lo que acaece, para ser tiempo sin tiempo, *aion* sin *crónos*. *Zeitloss*. O, dicho de otra manera, apertura a una potencia, a un por ser, que el registro positivo ignora. "Documentos de la expresión" dice Agamben¹⁹. Rastros. Símbolos²⁰ en serio, partes que no tienen sentido sino juntas. Fragmentos que demandan su contraparte. Como si esa configuración llevara consigo, como arraigada en ella un bloque afectivo que es la carga de *Nachleben*. Futuro anterior que la imagen abre. Tarea de arqueólogo la de Warburg. Arqueología que no es la de un silencio sino la de un grito, la de un dolor que no se dice en el lenguaje y sin embargo se muestra. De eso se trata cuando hablamos de *páthos*.

4

Aristóteles definía al *páthos* "en un sentido, a la cualidad según la cual cabe alterarse, como lo blanco y lo negro, lo dulce y lo amargo, la pesadez y la ligereza y todas las demás cosas tales; en otro, los actos e incluso las alteraciones de estas cualidades y de ellas, más bien las alteraciones y movimientos que producen daños, y sobre todo los danos penosos. Todavía se llaman *páthe* los infortunios y penas grandes."²¹ Pero de lo que se trata en el arte es de un *páthos* producido²²: "lo patético es una acción destructora o dolorosa, como por ejemplo, las muertes manifiestas (*phanerô*), los dolores, heridas y todo lo de esta clase."²³ Aristóteles se refiere a la tragedia y es allí que lo patético es una acción destinada a producir un efecto en el espectador. Acción (*práxis*²⁴) entonces pero de naturaleza destructora o dolorosa, acción desintegradora o que implica el padecer de aquellos sobre los que se ejerce y que, sin embargo puede ser utilizada por el poeta, en este caso, para producir un efecto de piedad y terror (*eleou kai fobou*).

Ahora bien, es claro que con lo de "*phanerô thánatoi kai ai peri oduniai kai tróseis*" Aristóteles se refiere no a aquello que constituye la trama de la obra (*mytos*) sino justamente a la mostración de estas muertes, dolores y heridas, i.e., a un recurso no literario, a algo que no corresponde al orden de lo verbal sino al de lo visible. Aunque no muy usual en la tragedia griega hay muertes, heridas y dolores en escena: Hipólito en la obra homónima de Eurípides, en el primer caso, Edipo y Prometeo de los otros. Subrayo así el carácter movilizador de lo visible para construir en el espectador un estado, aunque Aristóteles insiste en que el efecto catártico puede obtenerse sin necesidad del espectáculo, de la representación (*Poet.* 1452 b 20), no niega la posibilidad de que el efecto que "mueve los ánimos" pueda originarse en lo que se ve (*ópsis*), *Poet.*, 1453 b1.

Es esta visibilidad la que rescata Schiller cuando plantea: "El fin último del arte es la *Darstellung* de lo supresensible, y esto se cumple especialmente en el arte trágico, que hace sensible en el estado de afecto la independencia moral respecto de las leyes naturales."²⁵ No es el *páthos* la finalidad del arte pero sí su medio: "*Pathos* es, pues, la primera e ineludible exigencia para el artista trágico, y a éste le está permitido llevar la representación del padecimiento tan lejos como pueda sin perjuicio de su fin último, es decir sin coartar la libertad moral."²⁶ Aquí queda explícito el carácter vicario de lo patético con respecto a un fin, i.e., lo patético es medio o mediación y lo es respecto de las facultadas escindidas por Kant. Pero lo que se intenta subrayar aquí es esta función de lo patético que "mueve los ánimos", que conmociona, que mueve con él a quienes no participan de la acción. . El mismo Schiller lo plantea

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio, "Aby Warburg y la ciencia sin nombre", *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 163.

²⁰ *Symbolon* es eso, contraseña, cada una de las dos partes que son piezas de un todo y sirven para reconocerse, Liddel -Scott, 1996, p. 1677. En principio es un objeto cortado en dos del que conserva una parte cada uno de los huéspedes para reconocerse en el futuro, Cfr.BAILLY, 1929, p.1821-22.

²¹ *Metaph.* 1022 b 15 y ss.

²² Hay también una tematización del *páthos* en otro campo del arte en Aristóteles, la retórica, pero allí el *páthos* está ligado al *lógos* de manera más estricta, Cfr. UEDING; Gert, "Rhetorica Movet. Acerca de la genealogía retórica del *pathos*", *Anuario Filosófico*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.1998 (31), 567-579.

²³ ARISTÓTELES, *Poética*, 1452 b 13 y ss.

²⁴ En rigor, *práxis*, *prátein*, implica aquello que es contrario al *páthos*, la distinción sin duda fatigada por los griegos entre lo que nos pasa y lo que se hace, acciones ambas las que padecemos y las que obramos. Pareciera que Aristóteles se remonta aquí a un ya estatuido lenguaje teatral específico. (así lo propone Valgimigli, ARISTÓTELES, *Poética*, Bari, Laterza,1916, p.40)

²⁵ SCHILLER, F. von, *Escritos sobre estética*, Madrid, Taurus, 2000, p. 65. Las cursivas son mías: *Darstellung* es exposición, también es representación –en el sentido teatral del término, pero implica una visibilidad, que en Schiller es un hacer visible lo no visible.

²⁶ SCHILLER, F., *Escritos sobre Estética*, Madrid, Taurus, 2000. p. 66.

en el campo de las obras de arte griegas: "esta delicada sensibilidad para el padecimiento" es considerada modélica para todo arte.²⁷ Como si fuera necesario para cualquier propósito ulterior que conlleve el arte la construcción de una suerte de playa de inmanencia en la que lo visto y el que ve se encuentre en una horizontalidad que borre la misma noción de espectáculo. Así es lo patético lo que vehiculiza fuerzas anímicas que afectan al espectador y lo involucran en lo que pasa en el escenario. Deshicencia de toda imagen, de toda representación en el sentido estricto, donde un sujeto se enfrenta a un mundo que le es ajeno. Exposición más bien, presencia que es co-presencia o *empathía* para decirlo en una palabra que va a forjarse en siglo XIX.

5

Hay, entonces, una suerte de fórmula del *páthos* en la tragedia y está ligada a lo visible. Al cuerpo entonces que es lacerado, que se bate en el dolor, que agoniza y muere ante los ojos del espectador. Si en la tragedia esto es parte de aquello que es menos esencial, del espectáculo, en Warburg lo será de lo nuclear puesto que el campo es justamente lo visible que no es correlato o *addenda* de un texto. Se trata *tout court* del *páthos* de los cuerpos expuestos, de los cuerpos que aparecen. Si Didi-Hubermann juzga paradójico el unir la expresión *páthos* con la de fórmula²⁸, planteando dentro del concepto la existencia de las dos facultades: el obrar y el padecer como antitéticas, habría que recordar que Ficino usa *formulae* en otro sentido: "la conciencia humana no puede acceder a ningún conocimiento sino porque las "impresiones" (en latín *formulae*) de las Ideas existen en nuestra alma..."²⁹

Y vislumbrar esto en épocas de historias del arte de cuño hegeliano, donde a lo más el arte es un momento en la historia del espíritu, no deja de ser la puerta abierta a una *Körpergeschichte*. Porque se trata de mostrar los cuerpos en estas imágenes *sobald es sich um die Verkörperung äusserlich bewegten Lebens handelte*.³⁰ Encarnación de vida, vida incorporada. Ahora bien, ¿las *Pathosformeln* son vehículo de afectos que conforman la vida y por ello se establecen entre el espectador y esas formas una "empatía" (*Einfühlung*) que en primer lugar se daría entre la forma y quien la retoma, es decir el artista, como parece sugerir el propio Warburg.³¹? Sentimiento único, sentido en común que Warburg mismo propone como trágica invariante de lo humano que se extiende incluso a lo inorgánico: "¿De dónde vienen todas estas cuestiones y enigmas de la empatía ante la naturaleza inanimada? Porque existe efectivamente para el hombre un estado que puede unirlo a algo – justamente al llevarlo o maniobrarlo- que le corresponde pero que no está en sus venas [...] Tragedia de la incorporación (*Verleibung*). Fenomenología. Límites fluctuantes de la personalidad. Apropiación por incorporación."³² Cuerpo que de *Körper* pasa a ser *Leib*. Cuerpo vivo, carne que vive como propio cualquier aditamento, explosión de los límites.

Comunidad de *páthos* que puede también ser entendida, como lo ha hecho Cassirer en el sentido de "die ewigen Ausdrucksformen menschlichen Seins."³³ "formas de expresión eternas del ser humano", transhistóricas entonces pero no porque no hayan sido creadas por los hombres, en rigor por una cultura en un momento determinado de su historia, sino porque se plasman en ellas elementos que son propios de la constitución humana, las "fuerzas que mueven" a los hombres. Cristalización de fuerzas las *Pathosformeln* en la perspectiva cassirereana no son otra cosa que aquello que debe ser indagado en el campo de una antropología que ha devenido la ciencia fundante de todo saber porque son materializaciones de las fuerzas que hay que desentrañar para contestar la definitiva de las preguntas kantianas.

²⁷ *Ibidem*: "Esta delicada sensibilidad para el padecimiento, esta naturaleza cálida, sincera y verdadera, que se abre a nosotros y que nos conmueve tan profunda y vivamente en las obras de arte griegas, es un modelo de imitación para todos los artistas y una ley que el genio griego ha dictado al arte."

²⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, p. 198.

²⁹ PANOFSKY, Erwin, *Idea*, Paris, Gallimard, 1989, p. 74. La traducción es mía. Panofsky remite al *Comment. in Phaedr., Opera II*, p. 1177 y ss.

³⁰ WARBURG, *op.cit.*, Band I, p. 22.

³¹ *Ibidem.*, p. 5.

³² WARBURG, A., *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos*, Londres, Warburg Institute Archive III, 93.4, MICHAUD, P-A, *Aby Warburg et l' image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 264 y s., citado por DIDI-HUBERMAN, G., *op. cit.* p. 392. La traducción es mía.

³³ CASSIRER, Ernst, *OEuvres XII, Ecrits sur l'art*, Paris, Le Cerf, 1995, p. 55 citado por DIDI-HUBERMAN, *op.cit.*, p. 200.

Pero, si nos quedamos en esta lectura, las *Pathosformeln* no serían otra cosa que “expresiones” o manifestaciones de algo que como trasfondo ordena o por los menos hila su devenir. Si Gombrich es tan crítico de las historias del arte de raigambre hegeliana y también de aquellas que tratan de “traducir el *Geist* de Hegel a unos términos psicológicos”³⁴ es porque diferencia claramente la cuestión “Una cosa es ver la interconexión de las cosas, y otra postular que todos los aspectos de una cultura pueden remontarse a una causa clave de la que ellos son manifestaciones.”³⁵ Es en ese sentido que plantea a Warburg como quien alienta “una infracción”³⁶ en el canon de las *Kulturgeschichte*, en tanto postula el abandono del método exegético para dar lugar a un tipo de investigación que se sitúa en la contingencia de un hallazgo, en el interrogante de lo peculiar y desde allí intenta establecer conexiones.

Pero también hay una crítica de parte de Gombrich hacia Warburg: que la urdimbre que sostiene las investigaciones sea una psicología evolucionista “que ya no es la nuestra”³⁷

Valdría acotar que no es una psicología que no es la nuestra, Gombrich tiene la suya que tampoco es ya la nuestra, sino una filosofía que proponía a la psicología (que definitivamente se dicen en plural) como clave omnipresente. Quizás sea éste un indicio para plantearnos la no vigencia del pensamiento warburgiano durante el reinado del estructuralismo epistemológico si aceptamos que “la atracción de Warburg por la antropología persistió, más allá de la experiencia del viaje al oeste estadounidense, a la manera de un bajo continuo hasta el fin de sus días.”³⁸

6

Se necesitaron otras filosofías –vitalismos varios, Deleuze aquí iluminando desde un Bergson también *demodé* y sin embargo dueño de una *Nachleben* interesante en estos tiempos, para virar la apreciación. Y si Agamben, en principio elogioso para con Warburg recula ante la antropología que está ahí³⁹, no porque sea una psicología evolucionista sino porque es psicología *tout court*, y esto en sintonía con Foucault: “diría simplemente que ha habido una suerte de sueño antropológico en el cual la filosofía y las ciencias del hombre están, en cierto modo, fascinadas y adormecidas las unas por las otras y que hay que despertarse de ese sueño antropológico, como en otros tiempos se despertaba del sueño dogmático.”⁴⁰ La ilusión antropológica es el espejeante doble de la ilusión trascendental. Despojada de la crítica se vuelve suelo anegadizo de todo *Philosophieren* y a la vez de cualquier posibilidad de ciencia del hombre. El sueño antropológico se acabó y el pensamiento de Warburg se afianza ahora en otro territorio.

Didi-Huberman persevera en una perspectiva que pareciera desandar la antropología porque deleuzianamente piensa en formas prepersonales o preindividuales- qué es el *páthos* sino aquello que es en mí el territorio incierto de intensidades. Desdibujado el sujeto, sobre su deshicencia se abren los afectos, las pasiones, el *pathos*, como fuerzas, como fuerzas de la vida, como potencias, como virtualidades que son más reales que las presencias. O, dicho de otro modo, la *Nachleben* warburgiana conlleva una filosofía, un plano del pensar, definitivamente opuesto al de su contemporaneidad inmediata. Si sus primeras lecturas se dieron en un contexto neokantiano en el que se intentaba superar una dicotomía, la de *Geist-Leben* como polaridades irreductibles, para asignar un lugar a las entonces llamadas ciencias del espíritu, en una ampliación de cuño *aufklärungniana* se planteaban como opuestas a las filosofías de la vida, las consideraciones actuales son tributarias de una visión vitalista deudora de Nietzsche y su relectura por Heidegger. Es que Davos tuvo un ganador, el pensamiento de la segunda mitad del siglo XX y los albores del siglo XXI así lo marca.

³⁴ GOMBRICH; E.H., “En busca de la historia cultural”, *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Madrid, Debate, 1999, p. 43.

³⁵ *Ibidem*, p. 46.

³⁶ *Ibidem*, p. 53.

³⁷ *Ibidem*, p. 53.

³⁸ BURUCÍA, J.E., *Historia, arte, cultura...*, op. cit., p. 26.

³⁹ AGAMBEN, G. “Apostilla de 1983” a “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, *La potencia del pensamiento*, op.cit, pp. 183 y ss. Es un Agamben todavía más foucaultiano que deleuziano.

⁴⁰ FOUCAULT, M., “Philosophie et psychologie”, *Dossiers pédagogiques de la radiotélévision scolaire*, 27 de febrero de 1965, pp. 65-71, *Dits et écrits*. I, Paris, Gallimard, 1994, p. 448.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, "Aby Warburg y la ciencia sin nombre", *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- AGAMBEN, G., "Le commun: comment en faire usage", *Futur antérieur*, nº 9, 1992.
- ARISTÓTELES, *El arte poética*. Traducción y notas por Eduardo Sinnot. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2005.
- Aristóteles: *Metafísica* - Traducción directa del griego, introducción, exposiciones sistemáticas e índices de Hernán Zucchi. Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- BURUCÚA, José Emilio, "Después del holocausto, ¿qué?. Reflexiones sobre la pintura de Guillermo Roux, la noción de Pathosformel y una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoah ", *ramona*, nº 24, junio de 2001.
- , *Historia, arte y cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- , *Historia y ambivalencia*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- DELEUZE, Gilles, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Histoire de L'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- EURÍPIDES, *Bacantes*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- FOUCAULT, M. , *Dits et écrits*, I, Paris, Gallimard, 1994.
- GOMBRICH; E.H., *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Madrid, Debate, 1999.
- HANSEN, Beatrice, "Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)" *Modern Language Notes*, Vol. 114, No. 5, Comparative Literature Issue. (Dec., 1999), pp. 991-1013.
- KANT, Immanuel, *Antropología en sentido pragmático*, Madrid, Alianza, 2004.
- , *Tratado de Pedagogía*, Bogotá, Ediciones Rosaristas, 1985.
- NIETZSCHE, F., Nachgelassene Fragmente Anfang 1888 bis Anfang Januar 1889, *Kritische Gesamtausgabe*, ed. Colli – Montinari , VIII.3., Berlin- New York, W. de Gruyter, 1972.
- PANOFSKY, Erwin, *Idea*, Paris, Gallimard, 1989
- SCHILLER, F. von, *Escritos sobre estética*, Madrid, Taurus, 2000.
- WARBURG, Aby, *Gesammelte Schriften und Würdigungen*, ed. Gertrud Bing, 2 vols., Leipzig-Berlin, B.G. Teubner, 1932.
- WARBURG, A., *El renacimiento del paganismo, Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005