

APÓSTROFE – WARBURG, 1896

PÁTHOS AMERINDIO Y ACTO FOTOGRÁFICO

Philippe Despoix

Université de Montreal

RESUMEN

Este artículo analiza una fotografía tomada en 1896 por Aby Warburg, en el marco de su estudio antropológico de los indios Pueblo, en la que una mujer se vuelve, escabulléndose en su casa, para huir del click fotográfico. La interacción de la que esta fotografía es huella revela, de hecho, una de las Pathosformeln que Warburg iba a conceptualizar más

adelante, al estudiar en 1905 las representaciones de la muerte de Orfeo en la Tradición Clásica. Anuncia con ello, por así decir, los dispositivos de serialización y espacialización fotográfica, sobre los que Warburg desarrollará en los siguientes años una antropología visual de la transmisión de la cultura mediante imágenes.

Palabras-clave: Ninfa. Aby Warburg. Atlas Mnemosyne. Imagen Indigenismo. Fotografía.



Figura 1. *Mujer Pueblo*. Fotografía, tomado por Aby Warburg.
Poblado de Walpi (?), Arizona, abril de 1896 (W 124)
© The Warburg Institute London

Fugit ocior aura illa levi...
Ella huye más veloz que la brisa ligera...
Ovidio, *Metamorfosis*
Libro I, vv. 502-503

U n día de la segunda quincena de abril de 1896, durante su travesía por los territorios Zuñi y Hopi, Aby Warburg procuró fotografiar a una mujer de un poblado –probablemente Walpi– que exploraba aquel día sobre los acantilados de esas regiones desérticas del sudoeste americano. Visiblemente asustada por el extranjero y su cámara, la mujer Pueblo inmediatamente dio la espalda al fotógrafo para refugiarse en la sombra de su casa, dejando al joven historiador del arte, aspirante a etnógrafo, apenas el tiempo suficiente para captar su movimiento de huida (**Fig. 1**).¹ Es sorprendente, pero decisivo, que Warburg, pese a la situación no propicia para fotografiar, haya activado el obturador de su Kodak. Paradójicamente, esa foto, aparentemente “fallida” desde un punto de vista convencional, parece anunciar la relación que el investigador de Hamburgo entablaría con las imágenes, y también, de manera más implícita, con el medio de reproducción fotográfica.

¹ Véase Warburg 2018, foto W 124, cuya leyenda indica el poblado de Walpi, p. 276. Sin embargo, Uwe Fleckner menciona en su introducción al volumen (p. 11) que el lugar y la fecha de esta fotografía son inciertos. Véase asimismo Cestelli Guidi & Mann, 1998, #33, p. 102, quienes insinúan un vínculo entre esta misma foto y una serie proveniente de Zuñi Pueblo, también tomada a mediados de abril de 1896.

Warburg diría más tarde que América le había enseñado la fotografía. Y, de hecho, fue también a través de la imagen técnica que su mirada sobre las culturas amerindias se formó y agudizó. Desde el punto de vista de una historia tradicional del *medio*, su práctica aficionada deja traslucir indudablemente numerosas carencias, a punto tal que algunos especialistas llegaron a señalar su “falta de conocimiento y comprensión de exigencias fotográficas básicas”,² a menos que se considere que su evidente negligencia con respecto a las convenciones fotográficas haya sido asumida conscientemente y sea por ello plenamente significativa. De hecho, Warburg no se interesaba por las reglas elementales del encuadre concebido como composición estética, ni siquiera minimalista. En primer lugar, la simple posibilidad de documentación y, también frecuentemente, la interacción con su sujeto es lo que, durante ese periplo, capta su atención.

El futuro *Kulturwissenschaftler*, que –inspirado por Burckhardt y Nietzsche– acababa de reflexionar en su tesis sobre Botticelli acerca de “la intensificación súbita de un gesto femenino” a través de la reaparición pictórica de la figura de la ninfa antigua –la Hora primaveral de *La nascita di Venere*–, redescubría por entonces el poder específico del simulacro pagano.³ El uso del aparato fotográfico frente a los nativos Pueblo parece haber intensificado esa experiencia. Al analizar la práctica fotográfica de Warburg durante el viaje, notamos que su cuerpo no solo se ve afectado, sino que *afecta* las imágenes de una manera directamente física.⁴ El movimiento eventual del sujeto invade el espacio *intermedio* y hace de la toma un acto *dinámico*. Aquí, en el caso de la mujer Pueblo huyendo de la cámara, ese acto causa un *desorden* inesperado en la escena.

El propio Warburg describió en su diario americano en qué medida los “indígenas solo se dejan fotografiar de mala gana”⁵ y lo recordará en forma de preámbulo cuando presente y proyecte, a su regreso a Hamburgo, sus propias fotos, y otras que reuniera a partir de tomas ajenas, ante la Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie.⁶ Aunque aparentemente no mostró entonces esta fotografía “fallida”, por lo menos conservó en la serie archivada el *snapshot* de la mujer indígena sustrayéndose a su cámara para buscar refugio en el interior de una edificación.

Este famoso miedo mítico frente al aparato, del que hablan las misiones etnográficas de la época sin documentarlo jamás visualmente –y al que Frazer dedicará

² Véase Warburg [*Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo-Indianer in New Mexico und Arizona*, 1897], 2018, p. 26, donde él mismo reconoce, al verlas proyectadas, que “casi ninguna toma carece de incorrección”; e Ian Jones [“Aby Warburg as a Photographer”] en Cestelli Guidi & Mann, 1998, p. 50, quien evoca «Warburg’s lack of knowledge and understanding of basic photographic requirements».

³ Véase Warburg [*Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling*, 1893], 1979, p. 15 y ss. y Calasso, 2012, p. 35 y s.

⁴ Véase Sierek, 2007, p. 55 y ss.

⁵ Nota del 3 de mayo de 1896 a Keams Canyon en Cestelli Guidi & Mann, 1998, p. 155.

⁶ Warburg [1897], 2018, p. 26: «...fast alle Indianer [besitzen] vor dem Photographirt-Werden eine abergläubische Scheu, die Lange Vorbereitungen ausschliesst».

un capítulo entero en *The Golden Bough*—, es el que Warburg capturó aquí.⁷ Esa desviación de la cabeza primero, luego de todo el cuerpo, respecto de lo que la mujer Pueblo percibe como un peligro y que su mirada no debe cruzar, remite a un clásico movimiento de *apóstrofe*. Presumiblemente, temiendo la pérdida de su propia imagen —forma de su doble—, la mujer indígena huye, del mismo modo que Dafne ante Apolo en las representaciones antiquizantes.⁸

Al mismo tiempo apóstrofe —en sentido literal y ya no retórico— de la mujer fotografiada y trofeo del fotógrafo, este “fotoclic” registra el rastro del desvío que causa el dispositivo, momento de extrema tensión entre una interrupción y una dinamización inversa del movimiento del cuerpo.⁹ De hecho, el acto de fotografiar produjo aquí de manera “performativa” una de esas “fórmulas” a partir de las cuales Warburg desarrollaría el concepto de *Pathosformel* en su estudio de los modos de transmisión de las representaciones de la muerte de Orfeo.¹⁰ En su viva e intensa relación con el territorio amerindio, la fórmula fue capturada en la imagen fotográfica mucho antes de que Warburg supiera nombrarla.¹¹

Al igual que la fotografía que la muestra aquí en el movimiento de *apóstrofe*, lo que él llamaría *Pathosformel* inaugura un proceso de cuestionamiento del discurso clásico sobre la imagen y su semiología. Esta inquietante desestabilización de la relación con la imagen llevará a Warburg, como sabemos, a alterar radicalmente los límites vigentes entre la historia del arte, la historia cultural y la antropología mediante la fundación de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Y lo llevará en primer lugar a cuestionarse sobre las modalidades y los medios de transmisión de los afectos: fijación del afecto corporal en la imagen, transmisión del *páthos* a través de su reproducción y transferencia de sus fórmulas típicas desde una técnica de representación hacia la otra, surcando el flujo discontinuo del espacio y el tiempo de las culturas. En esta extraña instantánea de la mujer Pueblo producción, captación y transmisión posterior del afecto se fusionan al instante gracias a la técnica fotográfica. Sujeta al límite de lo visible, esta imagen quizás debería considerarse como el

⁷ Frazer [Parte II: Taboo and the Perils of the Soul, 1911], 1996, p. 214 y ss.

⁸ Sobre este motivo, véase en particular la serie de imágenes expuestas en la KBW en Warburg [*Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*, 1927], 2012, Tafel 1, Verfolgung (Daphne), Verwandlung (Actaeon), pp. 80-81. Asimismo, Warburg había señalado el carácter dramático de su jornada de visita a Walpi el 26 de abril de 1896, en la que su anfitrión, Mr. Keams, iba a apaciguar un conflicto entre pobladores Navajo y Hopi, aparentemente ocasionado por una violación; véase Cestelli Guidi & Mann, 1998, p. 155.

⁹ En el combate de guerra, el trofeo o *trópaion* griego marca el lugar donde el enemigo se retira para huir de una efigie cuyos elementos fueron tomados del adversario derrotado. Agradezco a Sabine Gözl la discusión que ha desarrollado sobre el concepto de *apóstrofe* a partir de una versión alemana preliminar de este ensayo (Gözl 2019 : Part I: Apostrophe as Apparatus), apoyada en la edición de 1998 de las fotografías de Warburg y en la de 2010 de sus textos.

¹⁰ Véase Warburg [*Dürer und die italienische Antike*, 1905], 1979, p. 126 y ss.

¹¹ La expresión “páthos amerindio” que caracteriza a “la ninfa Pueblo” revelada por la fotografía me la inspiró María Gabriela Mizraje, cuya versión electrónica del artículo “Memoria plural contra la locura” (clarin.com, revista-enie/ideas, 26/04/2019) concluía caracterizando el Warburg americano como “de ímpetu indígena”. Véase también Mizraje, 2019.

elemento inicial de futuras series y dispositivos fotográficos en los que se desplegará lo esencial del método warburgiano. *Flucht und Schrecken* –huida y miedo– constituirá, sin que hayamos de sorprendernos por ello, una de las categorías dobles del Panel 5 en su último proyecto de atlas de imágenes *Mnemosyne*.¹² Si bien la fotografía jugó un papel decisivo en los modos de recolección del joven Warburg, pronto también movilizaría el potencial de reproducción serial, de proyección y de exposición de este medio aún reciente según modalidades completamente nuevas.¹³ En el centro de la institución que fundaría se encontraría una *Bildersammlung*, es decir, una fototeca moderna regida según los mismos principios de proximidad que aplicaría a la ubicación de los libros y documentos escritos. Su colección presuponía un aprendizaje de la imagen técnica, cuyo motivo original tendería hacia una *repetición controlada* de las expresiones históricas del *páthos*.

Así pues, si la fotografía llegó a alterar íntimamente la relación tradicional entre las imágenes y su temporalidad, al mismo tiempo favoreció la disposición en serie que llevó a Warburg a la colección y organización específica de su fototeca, a sus singulares conferencias-proyecciones, a sus prácticas de exposición y a su atlas de representación de los afectos del hombre que se orientan en el cosmos –programa único de exploración de los símbolos y de sus polaridades por medio de la *espacialización* y del distanciamiento. Y, más allá de ello, sin ninguna duda la arqueología de estos mismos dispositivos de imágenes emanados de la reproducción fotográfica contiene una lección de antropología visual que aún estamos muy lejos de haber captado en todo su alcance.¹⁴

Referencias

BURUCÚA, José Emilio (ed.), *Ninfas, Serpientes, Constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2019.

CALASSO, Roberto, [*La follia che viene dalle Ninfe*, 2005], *La folie qui vient des Nymphes*, Paris, Flammarion, 2012.

CESTELLI GUIDI, Benedetta & Nicholas Mann (ed.), *Photographs at the Frontiers. Aby Warburg in America 1895-1896*, London Merrel Holberton Publishes, Warburg Institute London, 1998.

¹² Véase Warburg, 2003, Panel 5, esencialmente dedicado a las figuras de Niobe, Orfeo, Penteo y Proserpina, así como el Panel 6, que expone el bajorrelieve de la Villa Borghese representando el momento en que Ajax inmoviliza a Casandra. La huida de Dafne está tratada en el Panel 39.

¹³ Sobre la especificidad de las puestas en serie fotográficas y conferencias-proyecciones warburgianas, véase Despoix, 2014 y 2015, estudios preliminares a un volumen en curso, sobre la Biblioteca Warburg como dispositivo intermedial.

¹⁴ La exposición *La teoría artística de Aby Warburg: ninfas, serpientes, constelaciones*, organizada durante el Simposio Internacional Warburg 2019 de Buenos Aires, que cubría esos tópicos mediante una yuxtaposición transversal inédita de materiales artísticos europeos, amerindios y latinoamericanos, es un ejemplo eminente del tipo de exploración que los trabajos warburgianos hacen posible. Véase el catálogo editado por José Emilio Burucúa en 2019.

DESPOIX, Philippe, “Dia-Projektion mit freim Vortrag – Warburg und der Mythos von Kreuzlingen”, *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 11, 2014, pp. 19-36.

_____. “Translatio and Remediation: Aby Warburg, Image Migration and Photographic Reproduction”, *SubStance*, 137, vol. 44, N° 2, 2015, pp. 129-150.

FRAZER, James, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* [1906-1915], abridged ed. [1922], London, Penguin 20th Century Classics, 1996.

GÖLZ, Sabine I., “Apostrophe’s Double”, *Konturen*, (s. 1), Vol. 10. 2018, pp. 22-53.

MIZRAJE, María Gabriela. “Memoria plural contra la locura (a propósito de Aby Warburg)”. En: *Ñ. Revista de Cultura (Clarín)*, Buenos Aires, a. XVI, n° 813, 27/4/2019, p. 7. Disponible en www.clarin.com/revista-enie/ideas/memoria-plural-locura_0_fdVbzlfV0.html.

SIEREK, Karl, *Foto, Kino und Computer: Aby Warburg als Medientheoretiker*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 2007.

WARBURG, Aby, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Dieter Wuttke (ed.), Baden-Baden, Verlag Valentine Koerner, 1979.

_____. *Der Bilderatlas Mnemosyne, Gesammelte Schriften* 2. Abt., Bd. II, 1, Martin Warnke (ed.), Akademie Verlag (2. Aufl.), Berlin, 2003.

_____. *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, Martin Tremel & alii (ed.), Berlin, Suhrkamp, 2010.

_____. *Bilderreihen und Ausstellungen, Gesammelte Schriften* 2. Abt., Bd. II, 2, Uwe Fleckner y Isabella Woldt (ed.), Berlin, Akademie Verlag, 2012.

_____. *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika. Vorträge und Fotografien, Gesammelte Schriften* 3. Abt., Bd. III, 2, Uwe Fleckner (ed.), Berlin-Boston, De Gruyter, 2018.