

caiana

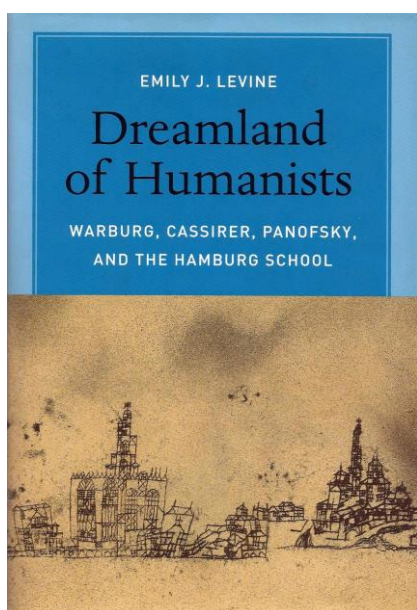
José Emilio Burucúa

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

Emily J. Levine, Dreamland of Humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2013, 444 páginas.

Emily J. Levine, *Dreamland of Humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2013, 444 páginas.

José Emilio Burucúa
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN



Hacia mucho tiempo que los interesados en las figuras del título, especialmente la de Warburg, esperábamos un libro como éste. Desde mediados de los '80, cuando en la Argentina comenzó a abrirse paso la reflexión sistemática en el campo de la historiografía del arte, la obra de Aby, sobre todo la que había sido analizada y ordenada por la mente racional de Ernst Gombrich, se nos presentaba como el teatro de una teoría de la cultura vigorosa, alimentada por ideas mayores de la *scholarship* alemana producidas en el paso del siglo XIX al XX, y esencialmente opuesta al espiritualismo organicista, enemigo de la *Aufklärung*, sobre el que se apoyaría el experimento perverso y deletéreo del nacionalsocialismo. Para probar el primer punto, referido a la sociología histórica, a

las antropologías (filosófica y etnológica), a los estudios sobre la imagen, contruidos por la investigación y el pensamiento alemanes, nos bastaba realizar el trabajo erudito de subrayar citas y comparar conceptos desvelados en el *corpus* warburguiano con los *topoi* clásicos del desencantamiento del mundo, de la evolución y estadios de las culturas o civilizaciones, de los mitologemas universales, del par apolíneo-dionisiaco, de la expresión significativa del hombre y otros animales, de la empatía o de la imagen entendida a modo de síntoma histórico privilegiado. La tarea era ardua, pero posible en aquellos tiempos no tan lejanos (1985-1990). El segundo punto, en cambio, el de la adhesión, quizá crítica, dolorosa e inestable, mas adhesión al fin, al mundo y al programa de una *Aufklärung* incompleta, no superó el campo de las intuiciones y me animaría a decir que no lo hizo hasta la aparición del *Dreamland of Humanists*, escrito con brillo, elegancia y sólida fundamentación en los dominios, tanto de la documentación cuanto de la hermenéutica, por Emily Levine.

Es más, este libro proporciona argumentos empíricos, reflexiones y desarrollos intelectuales para quienes, en los últimos quince años, quedamos seducidos por los abordajes neo-nietzscheanos, contra-historicistas y psicoantropológicos de la obra de Warburg, cuyas más altas expresiones han sido los estudios de Georges Didi-Huberman y Giorgio Agamben.¹ Seducidos aunque no convencidos, pues nos impregnaba el sentimiento difuso de que la nueva interpretación, que separa a Warburg de Panofsky, de Saxl, de Gertrud Bing inclusive, y lo divorcia brutalmente de Gombrich como si éste hubiese cometido una malversación del legado, realizada para colmo en el corazón del Instituto-Biblioteca que lleva el nombre de Aby, era, en realidad, ella sí, una lectura unilateral y abusiva. El texto de Levine nos otorga las herramientas históricas y conceptuales que necesitábamos para enfrentar aquella constelación de hermeneutas (aun cuando no dejamos de reconocer la lucidez de muchos de sus planteos, más que nada cuando se exhiben apoyados sobre evidencia documental y léxica, por ejemplo, en el caso de las convergencias comprobadas entre el último Warburg y el psicoanálisis cultural de Freud).² Entiendo que el libro objeto de este comentario nos da tales instrumentos porque, gracias a él, restablecemos el vínculo de Warburg con el horizonte de la Ilustración y lo hacemos de

una manera más rica, más problemática. Descubrimos hasta qué punto los tres “humanistas” del título de esta obra fueron conscientes de las contradicciones encerradas y de la precariedad implícita en los despliegues evolutivos con que la historia condujo a la humanidad de las tinieblas a la luz de la razón, del miedo a la esperanza de erigir un mundo de seres libres y pacíficos. Sin embargo, todos ellos nunca abandonaron la apuesta por ese proyecto, aunque conocieran y asumiesen la responsabilidad espiritual de los dolores que su puesta en práctica pudiera acarrear. Ocurrió que los tres “humanistas” imaginaron (dos de éstos fueron testigos, en los años '40, de la verdad de sus impresiones de los '20) que el abandono del programa (no su imposibilidad presunta), tan arduo y escarpado, de la *Aufklärung*, acarrearía catástrofes inconmensurablemente mayores que aquellas penas. Vayamos entonces a los contenidos y los modos de exposición en el libro de Emily Levine.

La ciudad de Hamburgo fue el gran escenario donde sucedieron los hechos de la historia intelectual que nos narra Levine. La capital hanseática parecía ser, aún a mediados del siglo XIX, aquel sitio que el poeta Heine había descrito como filisteo, carente de cualquier atisbo de espiritualidad. Poco importa que las cosas fueran realmente así, porque la visión que los mejores ciudadanos de Hamburgo tenían de la civilización de su lugar natal coincidía con las apreciaciones de Heine. Existen testimonios de que Aby Warburg abrigaba idénticas prevenciones respecto de su ciudad, pero él mismo y su familia se habían propuesto cambiar el panorama. De tal suerte, nuestra autora extrae de los ensayos que Aby dedicó al arte de la burguesía florentina en el *Quattrocento* los elementos de prueba de que los Warburg habrían recibido con beneplácito la siguiente idea: los grandes logros culturales y artísticos del Renacimiento italiano podían ser proyectados a la Hamburgo de finales del siglo XIX como un medio de legitimación del papel civilizatorio de la riqueza mercantil. Con lo cual quedaría demostrada la funcionalidad de los desvelos de Aby, *qua* historiador del arte, en el marco de los esfuerzos de la alta burguesía hamburguesa, en la que las familias judías de banqueros, comerciantes y navieros ocupaban una posición central, por llevar a su ciudad-estado a las alturas de los centros más productivos de la cultura alemana. Levine articula estos hallazgos con

otras realizaciones concretas de los ciudadanos de Hamburgo, que consistieron en la creación de la *Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung* (Fundación científica hamburguesa) en 1907, semilla de la universidad finalmente establecida en 1919, y la construcción e inauguración de una gran galería de arte, la *Kunsthalle*, en 1869. Si su primer director, Alfred Lichtwart, mantuvo relaciones algo tensas con Warburg a pesar del interés que ambos manifestaban por las artes del Renacimiento y del Romanticismo, el segundo director de la *Kunsthalle*, Gustav Pauli, fue gran amigo de Aby y de Panofsky. Pauli convenció a este último de establecerse en calidad de *Privatdozent* en la universidad de Hamburgo.

El despliegue de la escuela neo-kantiana de Marburgo fue también un fenómeno fuertemente vinculado al proceso de afirmación de los judíos alemanes como ciudadanos plenos del *Reich*, dotados de un prestigio adquirido con esfuerzo e inteligencia, que ellos procuraban les garantizase el reconocimiento social y político de sus contribuciones mayores a la grandeza de la civilización alemana. Hermann Cohen, profesor en Marburgo, encabezó la intervención de los judíos laicos en el campo de la filosofía. Cohen y sus colegas consideraban que el análisis de los procesos cognitivos en busca de la verdad y de los límites de su acción legítima, núcleo del renacer del pensamiento kantiano, configuraba un terreno propicio para que los judíos se destacaran como filósofos, un campo que les ahorra el tratamiento de problemas de la metafísica o de la ética, donde su condición solía acarrearles una resistencia invencible por parte de los académicos tradicionales. En vísperas de la Primera Guerra Mundial, Ernst Cassirer, discípulo predilecto de Cohen, comenzó a descollar cuando se propuso proyectar el kantismo al análisis de la cultura, operación audaz, por cierto, que introducía a un pensador judío en aquellos debates reservados más bien a los alemanes “puros”. Cassirer elaboró la noción de “formas simbólicas”, esquemas significantes que la humanidad ha construido para establecer relaciones con el mundo y regir los procesos de creación de los objetos que se fabrican a partir de ellas. Los tipos de vínculos y de creaciones se agrupan en cinco grandes áreas que abarcan toda la cultura: la magia, la religión, el mito, el arte y la ciencia; cada pueblo, cada civilización producen objetos en las cinco áreas según patrones que constituyen el conjunto propio de sus formas simbólicas. Desde el momento mismo

de su llegada a Hamburgo, Cassirer captó que tal vez no hubiera lugar en el mundo más apto para sistematizar la filosofía y contar las historias particulares de esas formas simbólicas, en los cuatro rincones del mundo y a través del tiempo, que la Biblioteca Warburg, cuyos contenidos y propósitos, volcados en la organización de las colecciones y el orden de los libros, concentrados en la cuestión del conflicto cultural perenne entre los polos de la razón y la irracionalidad, entre las posibilidades de la libertad de los individuos y las determinaciones del cosmos, armonizaban a la perfección con el sistema filosófico-antropológico de las formas simbólicas.

Cassirer amplió todavía más su programa de intervención intelectual en los problemas de la cultura alemana. El clima de apertura al mundo exterior, que Hamburgo había cultivado desde la Edad media y que persistía en los comienzos del siglo XX a pesar de la Primera Guerra Mundial, el aliento liberal y democrático que caracterizaba a la política de la ciudad desde hacía siglos, inspiraron a Cassirer para postular y defender la germanidad auténtica de la constitución de Weimar. El segundo centenario de Lessing, celebrado en Hamburgo en enero de 1929, dio pie a que el filósofo expusiera el ideario de un nacionalismo alemán, liberal al mismo tiempo que cosmopolita. En su realización, los judíos habían tenido y tendrían un papel crucial merced a su calidad de personas de múltiples pertenencias culturales. Precisamente Lessing había abierto esa perspectiva con su obra teatral *Natán el Sabio*. En marzo de 1929, Cassirer acudió a un encuentro filosófico en Davos: se había organizado un debate con Martín Heidegger a propósito de la filosofía de Kant. Mientras que el profesor de Hamburgo insistía en que las diferencias con el profesor de Friburgo residían sólo en las formas de plantear las preguntas sobre aquel sistema filosófico, Heidegger atacó la epistemología neo-kantiana fundada, a su juicio, en el falso reino de la razón. Para Heidegger, Kant había destruido el carácter absoluto de la razón y, al fundamentar la autonomía del pensamiento, había iniciado, si bien dejado inconcluso, el camino hacia una fenomenología de la existencia humana. Heidegger lo retomaba mediante su concepto de la *Geworfenheit* (el ser arrojado), liberado ya de las exigencias de la razón. Heidegger, cuyas apelaciones a la cultura del terruño y al poder del pensar ejercían una fascinación peculiar sobre los estudiantes y filósofos jóvenes, fue

considerado el ganador del debate; Cassirer terminó considerado un relicto racional de otros tiempos. No obstante, en noviembre de 1929, Cassirer fue designado rector de la universidad de Hamburgo y tuvo ocasión de defender en público los ideales de la Ilustración y de un judaísmo aliado con ella, hasta febrero de 1933 cuando los nazis lo obligaron a renunciar al cargo. En marzo de 1933, los Cassirer abandonaron Alemania.

Erwin Panofsky se formó en las universidades de Berlín, Munich y Friburgo. Su aprendizaje de la historia del arte se asentó en los principios visibilistas de Wölfflin y en la categoría del *Kunstwollen* (voluntad de forma), acuñada por Alois Riegl. Cuando se instaló en Hamburgo, en 1920, Panofsky ya había comenzado a plantearse el ir más allá de la definición de los estilos, que había sido la meta a cumplir por aquellos *maîtres à penser* de la historiografía artística. Erwin quería explicar el por qué de la aparición y los cambios de estilo, de sus triunfos y declinaciones, para lo cual juzgaba imprescindible el examen de los contextos de las obras donde podrían descubrirse sus causas, motivos y significados. Renacía entonces la necesidad del análisis iconográfico, claro que acompañado del relevamiento escrupuloso de las relaciones entre las imágenes, por un lado, y, por el otro, la sociedad, el marco religioso, filosófico e inclusive científico, donde ellas cumplían sus funciones estéticas y eidéticas. De tal manera, la iconografía se tornaba iconología. Igual que Cassirer, Panofsky identificaba en la Biblioteca Warburg el lugar por antonomasia para practicar la ciencia nueva sobre las imágenes. Lo interesante del asunto es que, a partir de la búsqueda de significados en los contextos, se llegaba a explicaciones dobles: *primo*, las obras de arte se comprendían como producto de determinaciones precisas de un lugar, de una cultura y de un momento históricos; *secundo*, quedaban formuladas cuestiones generales, universales podría decirse, concernientes a la percepción humana y a los movimientos culturales. *La perspectiva como forma simbólica*, publicada por Panofsky en 1927, es un buen ejemplo del primer tipo de argumentos universales. Del segundo tipo lo es el texto *Idea, una contribución a la historia de los principios de la antigua teoría del arte*, editada por primera vez en 1924, donde Panofsky estudió el problema de los lazos entre mimesis y belleza, desde la Antigüedad hasta el clasicismo del siglo XVII.

Otro ejemplo brillante del descubrimiento de cuestiones generales fue una conferencia que, en 1920, Panofsky pronunció acerca de las tres fases por las que habría transitado Rembrandt en su representación de los judíos de Amsterdam: de retratarlos como tipos y protagonistas de tradiciones o costumbres, el pintor habría pasado a hacerlo como individuos dignos de recuerdo y, por último, como arquetipos de la esencia humana. Con este universalismo epistemológico, desarrollado dentro de los límites de la historia del arte, Panofsky se unía al cosmopolitismo filosófico de Cassirer y completaba las herramientas conceptuales y metodológicas que permitían hablar de una “Escuela de Hamburgo”, asentada en los primeros esfuerzos de Warburg por comprender la naturaleza conflictiva del Renacimiento, por dar cuenta de las tensiones entre la axiología cristiana tradicional y la vuelta a la vida de los valores del paganismo antiguo que llevaron consigo las obras del arte florentino del *Quattrocento*. Cuando, en los años '30 y más tarde, Wilhelm Pinder en Munich, Hans Sedlmayr y la segunda escuela de Viena buscaron también en los contextos el por qué de las obras y los estilos, sus objetivos no apuntaban a los significados, sino a la revelación de la creatividad artística. Sus formulaciones fueron antiuniversalistas, nacionalistas y, en buena medida, antihumanistas, pues evitaron las referencias a cualquier idea genérica de la *humanitas*.

Al llegar Panofsky a Hamburgo, se pusieron de relieve varias cuestiones económicas en el proceso de afirmación de la historia del arte como disciplina universitaria. Erwin fue sin duda el autor de una pieza teatral satírica, *Phaedrus Hamburgensis*, estrenada en 1928 en la universidad, y publicada en 1931 con el título *Sócrates en Hamburgo o sobre lo bello y lo bueno*. Resultaba sencillo identificar al mismo Panofsky con el personaje central de la comedia, por su ironía, que sintonizaba con el temple de ánimo cultivado por los hamburgueses, y por sus preocupaciones en torno a la compatibilidad entre el cultivo del *Geist* (espíritu) y la atención que ha de prestarse necesariamente al *Geld* (dinero). Levine expone otro caso, muy bello, del impacto de la economía contemporánea en el tratamiento de los temas histórico-artísticos: los avatares de la hiperinflación estuvieron en el origen del interés tardío de Warburg hacia el barroco y sus excesos estilísticos durante la segunda mitad de la década de los '20. La misma

relación economía-historiografía resuena en el papel asumido por las mujeres, Toni Cassirer y Dora Panofsky, en las carreras de sus maridos, punto al que nuestra autora dedica páginas muy interesantes. Recuérdese que Dora Panofsky, *née* Mosse, pertenecía a una familia judía berlinesa, rica e influyente, propietaria de periódicos de gran circulación en las tres primeras décadas del siglo XX.

Cassirer y Panofsky confluyeron también en su exilio en los Estados Unidos. Se ha dicho que las teorías de ambos padecieron una simplificación y un cierto achatamiento al ser vertidas al inglés corriente de las universidades norteamericanas. No hay dudas de que los textos producidos en América disiparon la problematización con la que cada uno de ellos había presentado las ideas, los descubrimientos y los proyectos, destinados a revelar la altura de miras del humanismo practicado por los intelectuales judíos desde los años más gloriosos de la *scholarship* alemana a finales del siglo XIX hasta la década de la república de Weimar, pero también a mostrar las contradicciones desgarradoras que semejante re-edición de la *Aufklärung* sumaba a sus antiguas miserias. Habría que pensar que tal *capitis diminutio* se debió, no tanto a las necesidades del público académico norteamericano, presuntamente menos complejo y sutil que el alemán de comienzos del siglo XX, sino a las heridas de la guerra, de la barbarie en acto que, tras su derrota, exigía sencillez y claridad del pensamiento, aptas para la reconstrucción de la racionalidad y de la benevolencia humanas.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Burucúa, José Emilio; “Emily J. Levine, *Dreamland of Humanists. Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2013, 444 páginas”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 5 | Segundo semestre 2014, pp. 158-162.

Notas

1 Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'Art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Les Éditions de Minuit, 2002; Agamben, Giorgio, "Aby Warburg and the Nameless Science", en Agamben, *Potentialities*.

Collected Essays in Philosophy, Stanford (CA), Stanford University Press, 1999, pp. 89-103.

2 Didi-Huberman, *op.cit.*, pp. 273-306 y 335-362.