

IMÁGENES EN ARTE Y PUBLICIDAD

Elsie Mc Phail Fanger

Este texto aborda el análisis sobre las imágenes en el arte y la publicidad aplicando el método de Aby Warburg, quien a fines del siglo XIX rebasó fronteras disciplinarias y replanteó el camino para comprenderlas. Su método ha sido de utilidad para el análisis de los medios de comunicación visual, pues da cuenta de la yuxtaposición de elementos en tensión que las imágenes convocan. Propone una fórmula emotiva como herramienta conceptual y dispositivo mnemotécnico, superando los estudios que abordan las imágenes como totalidades cerradas en tiempo y espacio. En este texto se aplica su método a una imagen publicitaria contemporánea y se analiza su potencial teórico, metodológico y epistémico.

Palabras clave: teoría de la imagen, arte, publicidad, método, movimiento, gestualidad, supervivencia de la imagen, género.

ABSTRACT

This text applies Aby Warburg's method of image analysis to art and advertising. Considered by some as the founder of modern iconology, he crossed disciplinary boundaries to find new ways for understanding images. His method is relevant for the study of mass media, because it accounts for juxtapositions of dynamic elements in tension. An example from contemporary advertising is chosen here to apply his method and think about its theoretical, methodological and epistemic implications.

Key words: image, image theory, art, advertising, method, movement, gesture, survival of images, gender.

PRESENTACIÓN

El mundo de las imágenes sintetiza y dispone elementos en tensión que pueden contemplarse, no como entidades cerradas, sino posibilidades abiertas de sentido, cuyos significados se encuentran encriptados, a la espera de que alguien descifre sus secretos.

Una de las obras que más ha dado cuenta de la dificultad que reviste el análisis de las imágenes es la de Aby Warburg, historiador del arte, quien a fines del siglo XIX propuso una metodología que rebasó las fronteras que su disciplina le imponía para replantear preguntas sobre la imagen. De ahí la importancia de su reciente revitalización para

quienes estudiamos las imágenes en los medios de comunicación, pues da cuenta de la yuxtaposición de elementos en tensión. Al cuestionar las fronteras que su disciplina le impuso, sus reflexiones siguen movilizando no sólo a la historia del arte, sino a las disciplinas sociales que estudian la imagen y su manera silenciosa de comunicar emociones y deseos. A partir de un entramado interdisciplinario, construyó opciones interpretativas con enorme vigencia para el análisis contemporáneo. No es casual que algunos autores lo consideren detonante de las teorías contemporáneas de la imagen y fundador de la iconología como disciplina.¹

Warburg nació en Hamburgo en 1866 y murió en la misma ciudad en 1929, aunque su obra apenas empezó a apreciarse en la literatura científica de la década de 1970. Sus textos se difundieron lentamente en Europa y Estados Unidos, debido en parte a su posición frente a la historia del arte, que difería de algunos de sus contemporáneos, más interesados en mantener la coherencia del sistema aplicando fórmulas para su interpretación.

Dificultó también su difusión, el hecho de que la mayoría de sus textos estuvieran escritos en alemán y algunos en italiano, y que las versiones en inglés aparecieran entre las décadas de 1970 y 1980. No fue sino hasta el año 1970 que la biografía intelectual que publicara Gombrich de su maestro llegaría a las librerías traducida al habla hispana hasta la década de 1990.²

Considerado como el pensador más original de su época y figura clave en la reforma de la historia del arte a la que prefirió llamar “ciencia de las imágenes”, Warburg no dejó una estricta metodología. Sin embargo, descubrió el potencial epistemológico de la imagen en el cual no importaba si era obra de arte consagrada o documento visual de amplia circulación, llámese cartel, fotografía, anuncio publicitario o propaganda, dibujo o baraja del tarot.

Kenneth Clark, uno de los historiadores de arte más influyentes de mediados del siglo XX, señaló que Warburg cambió el curso de la historia del arte al ver las obras de arte como símbolos e invitar a sus colegas a ocuparse de su origen, significado y transmisión a lo largo del tiempo. Para ello no sólo incursionó en la historia, sino en la antropología, la etnología, la biología, la magia y la astrología.³

¹ G. Didi Huberman, *La pintura encarnada*, Kadmos, España, 2007; L.P. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*; K. Sierek, *Photo, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*, Philo und Philo, Hamburgo, 2007; L. Báez, *Mnemosine novohispánica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2005.

² E. Gombrich, *Aby Warburg, una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992 (primera edición en español, 1970).

³ K. Clark, *El desnudo*, Alianza, Madrid, 1956, p. 47.

Estudió las imágenes como documentos con autonomía frente a la palabra escrita y concedió gran importancia a la recepción, pues alegaba su centralidad en la variación o persistencia de significados.

La pertinencia de su método y la potencia de su herramienta conceptual, centrada en la gestualidad y el movimiento, ha permitido precisar elementos de la imagen que anteriormente pasaban desapercibidos. Amante de los detalles, para él no eran menos significativos los elementos anómalos que apreciaba en los objetos, que aquellos aparentemente familiares. Por eso transitaba por las imágenes como si las contemplara por primera vez.

Su obsesión por el detalle lo llevó a producir resultados más precisos en el análisis de imágenes no sólo en la pintura, la escultura, la cerámica, sino en el vestuario de los festejos en épocas clásicas, la publicidad y otros medios impresos de su época, así como en la cultura popular. Al ponerlas al mismo nivel, se propuso rastrear la presencia y reutilización de prototipos antiguos y ofreció una interpretación original sobre los mecanismos de transmigración hacia épocas posteriores.

Durante su estancia en Florencia, una de sus investigaciones empíricas consistió en realizar el registro cuidadoso de los rasgos de cada uno de los frescos en la Capilla de Brancacci, para detectar aquellos que representarían alguna innovación.



Frescos Capilla Brancacci

Prestaría especial atención a la representación del movimiento y a la expresión facial exaltada, a los ropajes ondulantes y al detalle de la gesticulación en los frescos sobre la vida de San Pedro, elaborados por Masaccio y Massolino entre 1425 y 1428 y concluidos por Filippo Lippi entre 1481-1482. Entre aquello que detectó durante la primera parte del siglo XV es el movimiento del ropaje, sin impacto aparente sobre el cuerpo, como si actuara en contradicción con la naturaleza. En la segunda mitad del periodo detecta el movimiento que va más en busca del deseo de satisfacción individual, una división del trabajo y la creación de la forma.

Otros historiadores de arte ya habían reparado en el carácter y la fuerza comunicativa del arte del Renacimiento, pues los artistas hacían un uso cada vez más frecuente de figuras extraídas de sarcófagos romanos, estatuas, monedas, restos arquitectónicos e inscripciones antiguas. Fueron especialmente Giovanni y Nicola Pisano, Pisanello y Masaccio quienes aislaron figuras particularmente expresivas y gestos característicos, despojándolos de su contenido antiguo. Al observar el fresco “Adán y Eva expulsados del paraíso terrenal” realizado por Masaccio en

1425, el pintor revoluciona el arte de la pintura con el tema. Su tratamiento alegórico en primer plano de un hombre y una mujer caminando, que realiza a la entrada de la Capilla Brancacci en la iglesia del Carmine de Florencia, representa a “la humanidad en marcha”, con los pies sobre la tierra. Se trata de dos cuerpos encorvados, con el gesto desencajado, ella con la boca abierta en un rictus de dolor y como si ahogara un lamento, él como si llorara silenciosamente; ella llevándose sus manos al pubis y al pecho, él cubriéndose la cara.

Este fresco de gran impacto, innovador en su tiempo, marca la irrupción del Renacimiento en la pintura, al menos por tres razones: 1) el efecto de realidad que la hace extraordinaria a ojos de sus contemporáneos, al pintarlos desnudos y no con túnicas de piel como los había dibujado la iconografía tradicional. Masaccio construye una imagen humana e identificable con lo terrenal; 2) los pies apoyados en el suelo como característica



Masaccio, detalle
Capilla Brancacci

de los seres humanos y que la distingue de obras contemporáneas. 3) la representación no de figuras estáticas sino de seres en movimiento, como búsqueda central en la pintura renacentista.

CONCEPTOS Y MÉTODO

Por razones de espacio y a riesgo de simplificar la complejidad de los elementos centrales que conforman su repertorio conceptual, aquí se presentan de manera sintética algunos de los que se consideran fundamentales.⁴

Pathosformel: Warburg aplicó este concepto, que en español se traduce como fórmula emotiva al análisis de la gestualidad y el movimiento, llamado más precisamente por él “movimiento externo intensificado”. Al reducir a dos los elementos para el análisis de las imágenes, se propuso analizar no sólo las singularidades, sino aquellas inconsistencias que en ellas detectaba.

La fórmula alude a expresiones humanas en el arte consagrado, en los medios de comunicación y en la cultura popular, con un alto contenido expresivo como el miedo, la ira, el dolor, el comedimiento, la pasión. Según Warburg, dichas formas de expresión corporal son símbolos culturales que se perpetúan en la memoria visual colectiva como huellas en una trayectoria a través de las generaciones humanas.

Al cerrar la mira y aplicar la fórmula a algunas imágenes del Renacimiento y detectar las inconsistencias, Warburg les devolvió su “violencia emotiva” y apuntó hacia la necesidad de reconsiderar movimientos calificados por la historia del arte como degenerativos, entre otros, el manierismo y el barroco. Al mismo tiempo, cuestionó la noción de clasicismo y su aparente “grandeza serena” que daba seguridad a los estetas de gran influencia en la época como Winckelmann.⁵

Por otro lado, la “Pathosformel” permitió el acceso de la historia del arte a la dimensión antropológica del síntoma, entendido por Warburg como “movimiento interno de los cuerpos”, cuestión que lo llevó no sólo a detectar sobre medios fijos como la pintura, la escultura, la ilusión de una agitación apasionada y la externalización de dicha agitación guardada en la memoria de los tiempos.

Gertrud Bing, amiga, conocedora y promotora de la obra de Warburg después de su muerte, explica el significado de búsqueda en la “Pathosformel”: “es considerada

⁴ L. Báez, *Mnemosine novohispánica*, op. cit.

⁵ J. Winckelmann (1717-1768), autor de gran influencia en su época, considerado fundador de la historia del arte y la arqueología como disciplinas modernas.

la expresión visible de estados psíquicos que se habían fosilizado –por así decirlo– en las imágenes”.⁶

En una conferencia dictada en 1997 por Salvatore Settis en la *Casa Warburg*,⁷ él precisa un término central para la comprensión de la “Pathosformel”: la supervivencia de la imagen en épocas posteriores. Sostiene que la fórmula emotiva supone una noción de temporalidad en las imágenes, compuesta por *clusters* –racimos– de instantes y duraciones, cuya supervivencia posterior presupone una memoria inconsciente que la hace migrar. En forma binaria sintetiza así los componentes de la “Pathosformel” de Warburg: “Pathos ist Augenblick/ Formel bezeichnet Dauer” (Pathos es instante/ fórmula designa permanencia”).

La supervivencia de ciertas imágenes a lo largo del tiempo, alude a las expresiones universales de las pasiones humanas en el arte. Pathosformel o fórmula emotiva, detecta ciertas formas permanentes de expresión corporal como símbolos culturales que se perpetúan en la memoria visual colectiva como huellas en una trayectoria a través de muchas generaciones. En varios casos, las cargas emotivas que los símbolos y las formas expresivas originarias acumulan a lo largo del tiempo, se restablecen al ser restituidos los mismos gestos y formas expresivas en imágenes reutilizadas y que Warburg reconoce como fenómeno de supervivencia de la imagen o imagen sobreviviente.⁸

Este fenómeno lleva a Warburg a reparar en la fuerza del espectador, ya que la imagen no vive por sí sola, sino depende de la interacción con el espectador y su entorno social y psíquico que le da vida y permanencia.

Al considerar estos componentes, Warburg detecta la existencia de periodos históricos específicos que se caracterizaban por ofrecer conjuntos de percepciones y sentimientos, cuya expresión imaginica demandaba cierta consistencia y aproximación formal. En ellos se podían identificar principios de una configuración, traducible a una fórmula emotiva presente en distintas expresiones de arte que expresan una gran variedad de preocupaciones y vivencias sociales y culturales.

Como puede apreciarse, la memoria es otro elemento central para Warburg, concebida como almacén de aquellos estímulos visuales a los que se responde mediante manifestaciones vocales –lenguaje sonoro o interno.

Para estimularla, coleccionó documentos visuales relativos a la expresión humana para responder a las preguntas sobre su origen: ¿cuáles son los sentimientos o puntos de vista

⁶ G. Didi-Huberman, *La imagen sobreviviente: historia del arte en tiempos de fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid, 2009, p. 14.

⁷ [www.warburg-hausahamburg.de].

⁸ G. Didi Huberman, *La imagen sobreviviente...*, *op. cit.*, p. 28.

conscientes o inconscientes detrás de los cuales se almacenan dichas expresiones en los archivos de la memoria?, ¿existen leyes para gobernar su formación o resurgimiento?

Atlas Mnemosyne: para comprender las huellas de la memoria visual en algo que evoca los principios de Carl Jung sobre la psicología colectiva, creó esta herramienta conceptual de gran potencia para analizar relaciones entre ellas. Sobre un tablero forrado con tela oscura, Warburg acomodaba las imágenes como fotografías, dibujos, grabados e ilustraciones con las cuales trabajaba, recolocándolos en una nueva disposición, siempre que lo ameritaba una nueva correlación de ideas.

A manera de montaje o *collage* y como instrumentos visuales de evocación y trasmigración, el conjunto de imágenes desplegadas sobre los tableros, debían sugerir potentes conexiones dinámicas. Siguiendo su “filosofía del buen vecindario”, el conjunto de imágenes que Warburg ponía en relación en cada tablero, implicaba una renuncia al esquema evolucionista y teleológico que predominaba en los estudios de la época, ya que lo mismo montaba una imagen de arte consagrado del siglo XV, junto con una reproducción de la portada de una revista de circulación masiva, un retablo medieval o una baraja del tarot. Con esto no sólo ponía a un mismo nivel epistemológico al arte “culto”, los medios impresos y a la cultura popular, sino lograba trascender aquellos estudios que mostraban influencias y elementos de progreso en las imágenes. Además, con sus tableros da cuenta de las relaciones no lineales y de las maneras en que los espectadores percibimos las imágenes diariamente, no en forma ordenada y subsecuente, sino como *clusters* de estimulación visual.



Para Warburg, la imagen no es un campo cerrado de conocimiento, sino uno centrífugo y giratorio: “no se trata de un campo de conocimiento como cualquier otro, sino un campo en movimiento que demanda todos los aspectos antropológicos del ser y el tiempo”.⁹ En contra del *corpus* cerrado del positivismo y la departamentalización

⁹ Aby Warburg (1893), “El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli”, en *El Renacimiento del paganismo*, Alianza, Madrid, 2005, pp. 11-129.

disciplinaria consulta otras ciencias como la filosofía, la etnología, la astrología, la medicina, la biología, la psicología, la etnología, y para repensar preguntas que la historia del arte le planteaba para reorganizar su cuerpo de pensamiento y abrirlo hacia nuevos campos.

El conjunto de 40 tableros que construyó Warburg en *Atlas Mnemosyne* presenta en imágenes una investigación transdisciplinaria y transcultural sobre la imagen, como función expresiva de la memoria psíquica, orgánica, genética y social. Es una obra de síntesis visual a partir de la cual Warburg tejió un entramado de asociaciones para registrar relaciones, contrastes y palabras originarias –*Urworte*– de expresividad figurativa, penetrando en las imágenes a la manera de un estudioso de la cábala.

Didi Huberman reitera la originalidad del atlas de Warburg, cuando dice que “es necesario comprender su anacronismo y la casi ausencia de palabras, en donde las imágenes de estampillas postales y bajorrelieves clásicos conviven en un mismo nivel epistemológico”.¹⁰

A través de *Atlas Mnemosyne*, concebido por él como un conjunto de documentos visuales y psicológicos de la expresión humana desde tiempos arcaicos, quiso conocer el modo en que nacen las expresiones figurativas, los sentimientos que proyecta, los puntos de vista conscientes o inconscientes que conducen a su almacenamiento dentro de los archivos de la memoria y las leyes que gobiernan su propia sedimentación, reaparición reactivación.

Tanto la “Pathosformel” como el *Atlas Mnemosyne* hicieron que Warburg fuera considerado, más que un historiador del arte, un historiador de la cultura o psichistoriador; para él fueron vitales la imaginación, la fantasía y sobre todo la memoria como elemento transformador en el estudio de la imagen, órgano psicofisiológico fundamental para la comprensión de la tensión de y entre las formas.¹¹

Engrama: por medio de *Atlas Mnemosyne*, Warburg relata una historia con imágenes, cuya función cumple la misma que el “engrama” en la mente colectiva, definido por él como especie de arquetipo, reproducido a lo largo del tiempo y cuya reactivación lo convierte en “dinamograma” cuya acción revitalizadora no sólo opera a través de los sentidos, sino debido a la distancia necesaria a la que obliga la razón. Para él los arquetipos son respuestas de reacción primaria automática que se reflejan en la gestualidad, como reacciones automáticas, espontáneas al miedo, al terror, al peligro, a la pasión, al amor, al dolor, remanentes arcaicos, impresiones de fuera que se incrustan en la memoria, cuya huella es el engrama.

¹⁰ G. Didi Huberman, *La imagen sobreviviente...*, *op. cit.*, p. 23.

¹¹ L. Báez, notas de clase.

Cada tablero funcionaba como instrumento visual de evocación y transmigración al encontrar en ellos imágenes de frisos antiguos junto a la imagen de una baraja del tarot, retratos, obras arquitectónicas, sellos, emblemas, caricaturas, portadas de revistas, fotografías. A ese conjunto les atribuye Warburg una unidad temática que rompe con nociones jerárquicas en el arte —entre *high art* y el *low art*— otorgando igualdad a las imágenes como importantes síntomas de una época.¹²

Dada la complejidad que detectó en diversos procesos históricos y su renuencia a encasillar sus ideas dentro de un solo hilo narrativo lineal, el *Atlas Mnemosyne* se prestaba bien para hacer reformulaciones en un juego con el tiempo.

Es necesario decir que sus escritos no eran del todo claros por estar cargados con términos particulares y grupos de palabras con una intensa complejidad de significados, encriptados algunas veces en fórmulas aforísticas, la disposición flexible de los tableros le permitió buscar fórmulas conceptuales para fijar los fenómenos que le interesaban. Eso dificultó su comprensión y llevó no pocas veces a simplificar sus ideas.

Al escribir la introducción a las obras completas de Warburg, Karl Forster se refiere al Atlas como “un legado muy rico compuesto como las piezas de un mosaico, que nos permite entender aquello que Warburg tenía en mente en la configuración de un atlas mnemotécnico sobre la imagen en movimiento; un teatro de la memoria de la experiencia humana”.¹³

Aunque el estudio del movimiento atraviesa la obra de Warburg, el interés que muestra en su reproducción mecánica parece marginal, y esto lo muestra su nueva biblioteca construida durante la década de 1920, equipada para la proyección de imágenes fijas, y no para la proyección de filmes. Sin embargo, el *Atlas Mnemosyne* parece abreviar de la estética de movimiento expresado a fines del siglo XIX por el cine naciente.

Si definimos el aparato cinematográfico como un concepto de interrelación entre la transparencia, el movimiento y la impresión, descubriremos en el campo de la cinematografía las mismas categorías que Warburg utilizó en la historia del arte. Hay un cambio de sentido si se considera al cine más que un espectáculo, una forma de pensamiento y a la historia del arte, no como una investigación de nuestro pasado sino como una indagación sobre su reproducción. Existe movimiento en la disposición de imágenes que propone *Atlas Mnemosyne* y en su versatilidad al recomodarlas para buscar nuevas relaciones, experimentar con nuevos montajes. Como instrumento de orientación, está diseñado para observar las migraciones de las figuras en la historia de la representación a través de las diferentes áreas de conocimiento, tanto en las obras de arte como en la

¹² K. Sierek, *Photo, Kino und Computer...*, op. cit., p. 23.

¹³ K. Forster, “Introducción”, en *El Renacimiento del Paganismo*, Madrid, Alianza, 2005, p. 56.

cultura popular o aquella que aportan los medios masivos, mismos que aparecen con mayor insistencia en los últimos tableros, el 77 y 78.

La mecánica de la reproducción fotográfica, necesaria para la colocación de las imágenes sobre un tablero, implica que es un medio plástico en el cual las figuras son previamente reducidas antes de ser dispuestas sobre dicho espacio. De esta manera, el observador participa de tres transformaciones sucesivas: 1) la primera es la unificación-desjerarquización-democratización-horizontalización por medio de la fotografía de diversos objetos colocados sobre un mismo plano –pinturas, relieves, dibujos, arquitectura, personas, medios de comunicación masiva– antes de ser colocados sobre el lienzo negro; 2) una vez dispuestas en el tablero, éste es fotografiado para ofrecer una imagen única; 3) misma que formará parte de una serie de tableros que integrarían un libro con la obra completa del autor. De esa manera, el atlas no describe las migraciones a través de la historia, sino que las reproduce, por ello está basado en una lógica cinematográfica cuya intención es producir efectos.

El aspecto documental de la imagen en *Atlas Mnemosyne* se revela también a partir de la reproducción fotomecánica y la intención de Warburg de conformar sus tableros, lo llevó a activar los efectos latentes de las imágenes organizando su yuxtaposición sobre fondo negro, utilizado éste como vehículo conductor. Es interesante notar, que al describir su procedimiento en 1927, Warburg utiliza una metáfora de conductividad eléctrica para explicar las transformaciones que operan en la imagen: “Los dinamogramas del arte antiguo se muestran en un estado de máxima tensión. Es sólo con el contacto con la nueva era que resulta la polarización, misma que puede conducir a una inversión radical del significado que tenían en la antigüedad clásica”.¹⁴

Para aquellos que estudian los medios en movimiento como el cine, la televisión, los videos, puede decirse que Warburg abrió la historia del arte a la observación de cuerpos fijos con movimiento y cuerpos en movimiento. Tendió puentes entre su disciplina y aquellas que estudian los medios de comunicación masiva, etnología, la arqueología y a la psicología, como es el caso de los gestos y la experiencia anclados en la cultura.

Para Warburg, el movimiento no implica un simple desplazamiento o narración de un punto hacia otro, sino que supone saltos, cortes, montajes, conexiones, rastros, repeticiones y diferencias en el cuerpo, que se transforma.

¹⁴ P.A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Zone Books, Nueva York, 2004, pp. 83-84.

GESTUALIDAD Y MOVIMIENTO

Durante su estancia en Florencia asistió a los seminarios del profesor Schmarsow sobre empatía y contención de la expresión en el arte, conceptos que lo llevaron a profundizar sus conocimientos sobre las emociones primitivas trasladadas al cuerpo y a su reducción posterior en la expresión gestual, así como la estrecha relación entre la mentalidad primitiva y la expresión corporal violenta, mismos que se convertirían en elementos cruciales en el sistema de pensamiento de Warburg.

Fue precisamente ahí en donde planteó el problema al que consagraría el trabajo de su vida y a la disposición de libros e imágenes en su biblioteca: el papel de la antigüedad como modelo de imitación en el Renacimiento, ya planteado anteriormente por sus maestros Thode y Justi en la Universidad de Bonn.¹⁵

Al estudiar el movimiento plasmado por los artistas florentinos, Warburg argumentó que no era el cuerpo estático, el que había servido de modelo para la imitación de la Antigüedad como afirmaba Winckelmann, sino el cuerpo dinámico, agobiado y entrampado en un juego de fuerzas humanas, representado por miembros torcidos en rictus de dolor, cabellos agitados y un vestuario desplazado hacia atrás debido a la acción del viento.

Aquello que señalaba Winckelmann a mediados del siglo XVIII sobre la contención de las pasiones en rostro y cuerpo, seguía teniendo vigencia en los tiempos de Warburg:

Las características más distintivas de las grandes obras del arte griego son finalmente, la simplicidad noble y la grandeza silenciosa, tanto en postura como expresión. Así como las profundidades del mar siempre permanecen serenas, aunque la superficie pueda encolerizarse, así la expresión de las figuras griegas revelan un alma grande y sosegada, incluso en medio de una gran pasión.¹⁶

Al poner el énfasis en el fenómeno de la transición y no sobre los cuerpos en descanso, sobre lo que divide al cuerpo más que aquello que lo aglutina, y en su interpretación sobre el dinamismo de la forma, Warburg invierte los principios de la estética de Winckelmann y la jerarquía artística que emanó de ella.

Encontró por ejemplo, que en las obras de los artistas del Renacimiento domina el sello de una fuerza que no es armónica sino contradictoria, desestabilizadora de la figura.

¹⁵ Por cuestiones de espacio no se profundiza aquí sobre las influencias que distintos pensadores y maestros ejercieron sobre el pensamiento de Warburg y sus distintas estancias en universidades alemanas, en la ciudad de Florencia y entre los indios Pueblo en Estados Unidos. Para ello se recomienda la biografía intelectual de Warburg escrita por Ernst Gombrich, citada en este texto.

¹⁶ P.A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, op. cit., p. 28.

Admiraba la obra de Nietzsche, porque según él ofrecía el mejor abordaje de la estética desde la psicología; por ello se acercó más a lo que éste formulara 20 años antes sobre la idea de mutación, descrita como la irrupción de las fuerzas dionisíacas al interior de un equilibrio apolíneo y la simetría como poder estático al interior de una concepción contemplativa del mundo.

En su libro *El nacimiento de la tragedia*, publicado en 1872, Nietzsche abre con estas palabras:

Mucho habremos ganado de la ciencia de la estética, cuando percibamos no sólo con la inferencia lógica, sino con la certeza de la visión inmediata, de que el desarrollo continuo del arte está sujeto a la dualidad apolínea y dionisíaca, del mismo modo como la procreación depende de la dualidad de dos sexos, que involucra una lucha perpetua y solamente periódicas reconciliaciones.

Esta tensión de la que hablaba Nietzsche, la aplicó Warburg como principio para vincular a los artistas del Renacimiento con el pasado.

Entre 1888 y 1905 escribió un borrador en donde pretendía sentar los fundamentos para una “pragmática de la expresión”, explorando cómo se construye la expresividad en las obras e imaginando la producción y recepción como procesos autónomos. Sus notas proponían aislar las categorías generales que condicionan el acto creativo, al interior de cualquier determinación particular, sea social, religiosa, estética o cultural.

Diez años después su investigación ya no se reduciría a las categorías nietzscheanas, como puede apreciarse en sus análisis sobre los frescos de Ghirlandaio en la capilla Sassetti de la iglesia de la Santa Trinidad en Florencia y en la serie de retratos de la escuela flamenca del siglo XV. En estas obras, los pintores no capturaban a los sujetos en el momento de su desplazamiento, sino las representaban en poses estáticas. El análisis sobre dichas obras parece internalizar el asunto del movimiento al designar, no un desplazamiento de un cuerpo en el espacio, sino su transferencia al universo de la representación en donde adquiere una visibilidad perdurable. Pareciera ser que la cuestión del movimiento la asocia Warburg con la entrada del sujeto en la imagen.

Su estudio sobre las obras de Botticelli, busca comprender los dispositivos con los cuales el artista indicaba un cambio de lugar y por ello en 1902 el énfasis de sus análisis se trasladó al proceso de representación, al complejo conjunto de procedimientos—no los técnicos o formales sino los simbólicos— por medio de los cuales el sujeto representado consigue habitar la imagen.¹⁷

¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

Según Warburg, “las mitologías del artista ofrecen un saber sugerente de escultura clásica en movimiento, porque están liberadas; liberadas del embrujo de los esplendores del vestuario cortesano, que decoraba cajas lujosas, libros sobre planetas y banderas”.¹⁸

Para él, el vestuario en la imagen del renacimiento asumía valor sintomático no sólo en los grandes temas en el arte, sino en la historia de la civilización humana.

Con ello no intentaba documentar las similitudes con sus modelos del pasado, sino comprender cómo los pintores y poetas florentinos se expresaban, tomando prestadas varias formas de identificación con la antigüedad griega clásica y las preguntas que los artistas se planteaban al respecto.

Warburg proponía que el fenómeno de transmisión, asimilación y transportación de la imagen que registraba la historia de las formas artísticas constituían la expresión objetivada y conducían hacia un significado introspectivo. Por ello limitó su análisis a una serie de elementos aislados de figuras mitológicas para estudiar los detalles secundarios en los cuales se concretaba la representación del movimiento.

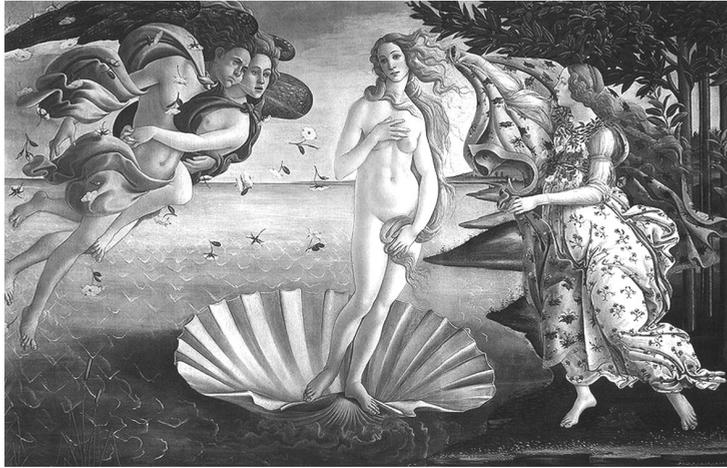
Warburg se remite a la obra del poeta y erudito florentino Angelo Poliziano sobre La Giostra (El torneo), inspirada en el himno homérico del siglo VII a.C, en el cual describe una serie de relieves esculturales imaginarios de la diosa emergiendo del mar. Esta composición representa para Warburg el tipo universal de una figura estática, en donde el viento juega con el cabello ondeante y suelto y al hacerlo, otorga vitalidad y movimiento a las figuras de piedra descritas por el poeta. La misma sensación de movimiento la encontró Warburg en la representación visual de la figura de la ninfa de Botticelli, representada con cabellos ondeantes y velo agitado por el viento, alejándolas así de la inmovilidad a la que Winckelmann las había sometido en sus escritos y atendiendo más a los aspectos dionisiacos de las figuras.

Así describe Warburg a la diosa de la Primavera en el “Nacimiento de Venus” de Botticelli:

[...] está parada a la orilla del agua, volteando su rostro hacia la izquierda en estricto perfil; acerca a Venus su capa agitada por el viento que prensa con su mano derecha por arriba y con su izquierda por abajo. Su túnica se adhiere al cuerpo revelando claramente el entorno de sus piernas. Un pliegue de la tela se divide en pequeños pliegues consecutivos que rodean la rodilla izquierda; sus mangas estrechas y abultadas sobre sus hombros dejan traslucir una prenda interior de suave material. Casi todo el cabello se mece hacia atrás para formar largas ondas, aunque algunos están peinados en forma de una tiesa trenza que termina en un conjunto de cabellos sueltos.¹⁹

¹⁸ Aby Warburg, “El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli”, *op. cit.*, p. 274.

¹⁹ *Ibid.*, p. 102.



El análisis de Warburg sobre la figura no la describe como entidad estable, por haber nacido del juego entre fuerzas contrapuestas, más bien detecta una activa disociación entre los agitados contornos de la figura y su masa corporal que se disuelve en sus extremidades como una danza que introduce el desorden en la simetría.

Al usar modelos de la antigüedad clásica, Botticelli buscó producir artificialmente la ilusión del movimiento al redescubrir las fórmulas expresivas que representarían la vida y por ello el estudio de Warburg se concentra en estudiar los detalles del movimiento desentrañando la complejidad de los desplazamientos y las rupturas más que la transmisión homogénea de formas. Lo anterior lo lleva a hacer una prescripción metodológica que concibe a la obra, no como totalidad cerrada sino como una yuxtaposición de elementos en tensión. Una de las complejidades que detecta en la obra de Botticelli reside en la conjunción de diferentes niveles de cultura, desde los elementos del llamado arte consagrado hasta la cultura popular que concita en un solo espacio.

En realidad, el pintor florentino logró que sus estudios sobre el movimiento en la antigüedad formaran un repertorio con el cual se pudiera representar la energía activa.

El análisis comparativo de Warburg demostró cómo los artistas de su tiempo utilizaban el pasado para comunicar una realidad que los afectaba directamente en el presente, pretendiendo entender, no la manera en la que los artistas, poetas y pintores italianos se identificaban con la realidad, sino cómo se apropiaban de motivos para construir figuras que entraban de lleno en la modernidad florentina de su época.

En sus notas sobre el movimiento y su relación con el espectador, Warburg reflexiona sobre las consecuencias antropomórficas y animistas de tal activación, sobre la experiencia que aporta el espectador al observar la obra y sobre las consecuencias

que todo ello encarna para la comprensión del movimiento. “Cabello y vestuario en movimiento representan signos de movimiento ascendente de la persona representada o presencia de un fuerte viento, pero no puede afirmarse que dicha situación se deba a una voluntad personal”.

Más adelante se refiere a la emoción que despierta el movimiento en el espectador: “atribuir movimiento a una figura que no se está moviendo, significa reavivar en uno mismo una serie de imágenes ya experimentadas que siguen una a la otra, no una sola imagen: la pérdida de contemplación serena”.

Sobre la huella que deja en el observador una figura en movimiento señala: “Con el vestuario en movimiento, cada parte del contorno es visto como un rastro de una persona moviéndose hacia delante, y a quien el espectador sigue paso a paso”.

Según Warburg, el arte del Renacimiento temprano se caracteriza por la introducción de figuras que se desplazan hacia delante y al hacerlo, están en camino de perder su “carácter científico [...] Los artistas se orientan hacia allá al mirar hacia la Antigüedad y apropiársela”.

El dinamismo de estas figuras obliga al espectador a cambiar la observación comparativa por la antropomórfica, pues la pregunta ya no se orienta hacia el significado de la expresión sino hacia dónde se dirige. Por ello, afirma Warburg, “el ojo le atribuye a las figuras un movimiento posterior –*Nachbewegung*–, para lograr la ilusión de su movimiento”.²⁰

En su colección de notas de septiembre de 1890, Warburg asegura que su análisis sobre la figura en movimiento aplicada a obras específicas del Renacimiento lo conducirá a descubrir en los artistas un rechazo a las categorías estéticas idealizantes y una búsqueda de fórmulas estáticas expresivas más a tono con la modernidad.

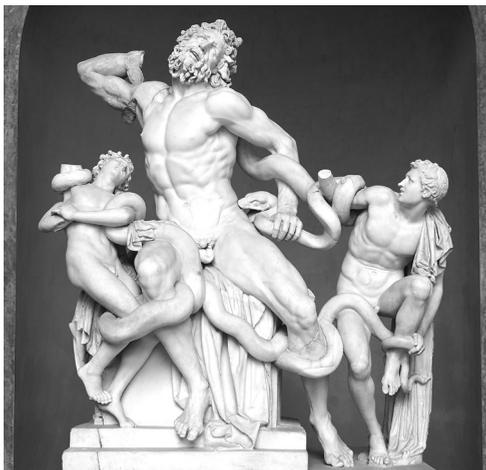
Su atención centrada en el estudio del movimiento lo llevaría a un cambio radical de perspectiva, dejando atrás la contemplación serena y desprendida para adoptar una intervención activa en el proceso de entender e interpretar las obras.

Al aplicar la fórmula emotiva, la ninfa de Botticelli recupera su vitalidad; por ello Warburg decide “seguir los pasos de la ninfa” para comprender su proceso de revitalización. Define el registro del movimiento como persistencia de estados intermediarios en el desplazamiento de la figura, cuya observación requiere de una atención casi hipnótica para que ocurra un intercambio entre el sujeto y la imagen observada.

La obsesión con la cual estudió la dinámica en la figura de la ninfa, primero en sus repetidas visitas en Florencia a la Galería de los Uffizzi y luego en reiteradas

²⁰ Notas de Warburg, en P.A. Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, op. cit., pp. 83-84 y 351.

reproducciones fotográficas, tiene su antecedente en una lectura sobre la interpretación que hace Goethe sobre el grupo escultórico del Laocoonte del siglo II a.C. El poeta propone al espectador que se coloque a una distancia razonable y cierre y abra los ojos intermitentemente para poder percibir el mármol en movimiento. Asegura que al hacerlo, se advierte un estímulo artificial en la percepción que logra la activación de la imagen desplegada frente a los ojos como efecto del pestañeo de los párpados.²¹



Warburg estudia la obra que el poeta Lessing escribe en 1766 sobre la misma imagen y sobre su función dentro de la jerarquía de los signos; en él plantea el problema de la expresión visual del sufrimiento, el comedimiento y el abandono en estados emocionales extremos plasmados en el arte. Describe esa sensación de movimiento que este objeto escultórico del siglo II a.C. logra transmitir a los espectadores.²² Señala además que el artista no puede elegir más que un solo momento y un punto de vista para representar un instante dramático que Winckelmann califica como ejemplo de serenidad estática que refleja una contradicción entre la apariencia serena del rostro del héroe y sus extremidades oprimidas por las serpientes y una imagen de dominio y control sobre el dolor.

²¹ J.W. von Goethe (1749-1832), poeta, novelista, dramaturgo, científico alemán, quien influyó profundamente en el Romanticismo.

²² G.E. Lessing (1729-1781), considerado el poeta alemán más importante de la ilustración; en E. Gombrich, *Aby Warburg, una biografía intelectual*, op. cit., p. 35.

Warburg se opone a esta premisa al señalar que así como para Goethe las artes plásticas representaban un paisaje patético en el sentido más elevado del término, el Laocoonte es un relámpago fijo en el horizonte y la ninfa de Botticelli suspendida en la imagen, representa un cuerpo potencial en movimiento, cuya representación propone una vida posterior –Nachleben.

Con sus observaciones, lecturas y reflexiones en mente, Warburg se dio a la tarea de reconstruir el desplazamiento de la figura explorando por etapas los pasajes que conducían del mundo de las cosas estáticas al de las imágenes en movimiento y lo que éste ejercía sobre el espectador.

Es claro que la producción de vida para Warburg se da a partir del movimiento captado en rostro, los cabellos y accesorios que se arremolinan alrededor de las figuras, y que significan un quiebre con el pasado medieval y un salto hacia el descubrimiento del “hombre y del mundo”.²³

ANÁLISIS DE UNA IMAGEN PUBLICITARIA CONTEMPORÁNEA

Como se dijo antes, el camino que Warburg propuso para el análisis de las imágenes buscó superar las categorías limitantes que en su tiempo impedían a los historiadores del arte estudiar imágenes en medios de comunicación visual y en el arte popular. Al rebasar esas fronteras y colocarlos a un mismo nivel epistemológico, quiso comprender aquello que llamó “psicología de la expresión humana” en un conjunto de tableros que construyó y sobre los cuales disponía imágenes de arte consagrado junto a fotografías, dibujos, carteles, anuncios publicitarios, barajas del tarot.

A continuación se aplicará su método al análisis de la gestualidad y el movimiento de una imagen publicitaria transmitida por la televisión mexicana y en algunas salas de cine durante el año 2010.

Algunas de las preguntas que busca responder el análisis giran en torno a la persistencia de ciertos rasgos de la antigüedad en las imágenes femeninas contemporáneas. ¿Qué elementos toma prestada la imagen publicitaria analizada de aquella ninfa de Botticelli, en aquello que el artista tomó prestado de la antigüedad clásica y que servirá de base para analizar cuarteaduras, desplazamientos, migraciones y supervivencias presentes en una imagen contemporánea vista por millones de espectadores a través de los medios de comunicación masiva?, ¿qué elementos persisten de la Eva de Masaccio del siglo XV en la figura publicitaria del siglo XXI?

²³ Aby Warburg, “El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli”, *op. cit.*, p. 274.

Se trata de una imagen de la campaña publicitaria “Estrellas del Bicentenario”, presentada en enero de 2010 por Emilio Azcárraga Jean, presidente del consorcio mexicano “Televisa”. Al presentar la serie ante el público televidente, Azcárraga señaló que con ella su empresa aportaba a los festejos por los 200 años de la Independencia y los 100 de la Revolución Mexicana una imagen “de un México real que nunca hemos visto y del cual nos debemos sentir orgullosos”.²⁴

Con cuatro meses de filmación en más de quince regiones del país y quince locaciones, la empresa filmó una serie de trece anuncios que se insertaron en los espacios destinados a la publicidad en la programación televisiva. La serie muestra diferentes regiones del territorio que destacan por su belleza y exuberancia, colorido y versatilidad –el mar, la playa, el desierto, la duna, la isla, el río, la laguna, el estero, el cenote, la montaña, la cascada, los manglares–, entre otras.

A la temática de la naturaleza grandiosa acompaña una esbelta y bella mujer que en algunas imágenes aparece sola y en otras acompañada de una bestia –pantera, caballo, tigre, jaguar, guacamaya, águila, búho, alce, etcétera.

En este caso se analiza la imagen que muestra una mujer que camina sobre la arena blanca flanqueada por una línea azul trazada en el horizonte.



²⁴ La puesta en escena de la campaña televisiva no es nueva, pues el concepto evoca la exposición “Ashes and Snow” que en 2008 presentara Gregory Colbert en el Zócalo capitalino: se trata de mujeres en transe meditativo enmarcadas en paisajes paradisíacos, algunas acompañadas por animales.

La imagen femenina viste una túnica blanca con disolvencia en tonos de blanco para disolverse en rosa-rojo, desde el muslo hacia los tobillos; sostiene con la mano derecha su cauda que como bandera ondea al viento. A su rostro lo enmarca una cabellera negra abundante y ondulada, cuyos risos se dispersan hacia el costado y caen parcialmente sobre su hombro derecho. Sus ojos permanecen cerrados al tiempo que el cuerpo avanza hacia delante.

Por las ondulaciones de la túnica, la tela adherida a torso, cadera, piernas, pubis y cadera, la mujer evoca algunos elementos de la ninfa de Botticelli, aunque la arena en el fondo y la línea del horizonte parecen artificios que hacen que la imagen parezca inmóvil y plana. El viento que agita el cuerpo y vestuario femeninos, no afecta a la naturaleza que los enmarca y parece más un montaje de la mujer sobre dos líneas horizontales –cielo y arena– sin relación alguna con el viento. El brazo izquierdo descansa sobre el costado del cuerpo y las piernas, de cuyos pies se aprecia tan sólo el empeine y una porción de los tobillos. En el caso de la ninfa de Botticelli, la figura está completa e incluso rompe la simetría del conjunto con la colocación de su cuerpo y piernas de perfil.

La modelo es esbelta, su piel morena clara y su cabello castaño oscuro puesto en movimiento por el viento invisible. Con elegancia y majestad, el cuerpo parece avanzar pausadamente sobre la arena; sus pies incompletos parecen impulsarla lentamente hacia delante; no se aprecia si tocan o siquiera rosan el piso, o si permanecen en el aire. En el caso de la ninfa de Botticelli, están presentes, y como diría Warburg, “podrían golpear alternativamente el suelo con sus pies” y no tener asidero sobre la tierra como en el caso de la Eva de Masaccio.²⁵

Una vez caracterizada la obra en su conjunto, se utilizan los componentes de la “Pathosformel” para analizar detalles en el movimiento y la gestualidad de la imagen, así como algunas transmigraciones y reutilizaciones que llevan a discutir la supervivencia de elementos arcaicos presentes en la imagen contemporánea como claves para comprender distintas expresiones de género.

Viento: el movimiento “externo intensificado” es provocado por el viento que impacta el cuerpo femenino, su vestimenta y su cabello. Como accesorio visual distintivo de las ninfas clásicas y las renacentistas como la Venus de Botticelli, el viento aparece aquí como elemento propulsor del cuerpo femenino. Se evidencia su reutilización en esta figura femenina que eligió Televisa para su campaña conmemorativa.

Debido a la agitación que lo caracteriza, el viento simboliza variedad, inestabilidad, inconsistencia; en el Corán es sinónimo de sopro e influjo espiritual de origen celeste, en

²⁵ Aby Warburg, “El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli”, *op. cit.*, p. 129.

donde aparecen los vientos como mensajeros divinos equivalentes a los ángeles cristianos. Para los griegos, los vientos eran divinidades inquietas y turbulentas contenidas en las profundas cavernas de las islas Eolias y es Céfitro –a la derecha de Venus en la imagen renacentista– quien representa el viento de la tarde y del oeste. Encarnan el aspecto activo, violento del aire, considerado el primer elemento por su asimilación al hálito o soplo creador. En su aspecto de máxima actividad origina el huracán, síntesis y conjunción de los cuatro elementos, al cual se le atribuye poder fecundador e innovador de la vida. Es por tanto un elemento vital, de gran poder y dinamismo.

En la imagen de Televisa, el viento se intuye por la turbulencia que causa sobre el cuerpo, cabellos y ropaje femeninos y por la tarea que desempeña de propulsar a la mujer hacia delante: elemento activo y poderoso que guía a la mujer.

¿Confianza ciega o abandono total? Ambos empatan bien con el estereotipo femenino de subordinación y pasividad que ha conformado el código visual predominante en esta imagen del consorcio televisivo. Es diferente a la ninfa de Botticelli, quien se coloca de perfil para acercarse a Venus. En el primer caso hay abandono, en el segundo, decisión expresa de comunicarse con la diosa.

Cuerpo vestido: sobre el cuerpo esbelto cae una túnica ceñida; tanto la ninfa representada por Botticelli como la mujer de la campaña de Televisa en el siglo XXI, muestran un vestuario ligero cuya transparencia se adhiere al cuerpo para acentuar sus contornos.

Una de las diferencias entre una y otra figuras es que la mujer elegida por Televisa no parece dueña de sus movimientos, ya que los elementos dinámicos de la imagen son generados desde fuera por el viento, sin nada que indique una voluntad propia de movimiento hacia delante a no ser la porción de pies que aparecen en la imagen. En esta imagen publicitaria falta cualquier causa visible que explique el por qué de la volatilidad



de la vestimenta y el desplazamiento hacia delante de la mujer, que no sea el impulso del viento. En el caso de la ninfa florentina, es Céfitro quien sopla el viento hacia el resto de los personajes representados en el cuadro.

Cabello: el movimiento del cabello ondeante armoniza con las ondulaciones de la túnica y complementa el movimiento externo intensificado generado sobre la mujer por el viento. Al igual que Botticelli, Televisa reutiliza el simbolismo

de la diosa en cabello y vestuario agitados por el viento, y es que los cabellos en movimiento simbolizan fuerzas superiores, fertilidad, abundancia, como se muestra en algunos pueblos de la India, en donde representan líneas de fuerza del universo.²⁶ La cabellera opulenta y larga es una representación de la belleza juvenil, fuerza vital y alegría de vivir, ligadas todas a la voluntad del triunfo.²⁷

Ojos: al espectador romántico cultivó la ensoñación y lo sedujeron las fisonomías pensativas que cargan los ojos con melancolía, o aquellas que permiten contemplar el mundo con una mirada meditabunda.²⁸ Aunque los ojos de la ninfa florentina pertenezcan a la eternidad,²⁹ miran hacia un objetivo. Su perfil y disposición de piernas y pies denotan movimiento propio, a diferencia de la imagen del bicentenario que avanza como en sueños. Parece estar en transe hipnótico, alejada de todo estímulo vital. Su rostro es sereno, apacible, inexpresivo, los ojos permanecen cerrados, como muestra de confianza o abandono frente a quien la guía hacia delante. Decide no hacerse cargo de su trayectoria y prefiere confiarla al viento. Como signos de pasividad y sumisión, los ojos cerrados de la mujer depositan en el viento la responsabilidad de su futuro inmediato, permitiendo así que la propulse hacia delante. Por ello, la imagen de la modelo televisiva reproduce a cabalidad las relaciones autoritarias de jerarquía que exigen obediencia y empatan bien con el simbolismo detrás de la ninfa-modelo-muñeca, no así la imagen de Eva que representa lo humano en el cuerpo encorvado por el dolor.

Poder del ojo: como metáfora y metonimia, el ojo poderoso se encuentra en la literatura, la poesía y la anatomía desde hace mucho tiempo. Los ojos ensoñados de la modelo televisiva representan una languidez que acompaña al cuerpo en transe hipnótico. Como órganos de percepción sensible, los ojos abiertos son considerados símbolos universales de percepción y poder, pues han sido utilizados en los ritos de apertura al conocimiento. En la India por ejemplo, se abren los ojos a las estatuas sagradas con el fin de animarlas, en Vietnam se abre a la luz el junco nuevo, y en su proa tallan y pintan dos grandes ojos. En algunas culturas mesoamericanas, el mal de ojo simboliza su poder, cuya supremacía puede conjurar el mal. En las tradiciones irlandesas, el dios Mider no puede reinar porque su ceguera lo descalifica; a Board, madre de Oengus, le extraen un ojo en castigo por su adulterio. El ojo aparece aquí como equivalencia

²⁶ J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1954, p. 118.

²⁷ *Ibid.*, p. 120.

²⁸ G. Vigarello, *Historia de la belleza*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005, p. 141.

²⁹ C. Angelini, *The Mystery of Simonetta*, Guernica, Canadá, 2007, p. 7.

simbólica de la conciencia soberana, mando superior. La falta de ojo impide reinar, el exceso de ojos –tres o más– implica superioridad, clarividencia.

Para los bambara, el sentido de la vista resume y reemplaza a todos los demás; ya que es el único que reviste carácter de integralidad; como símbolo, la vista es el deseo y el mundo del hombre.³⁰ La modelo de Televisa reproduce el paradigma del deseo masculino, pues al cerrar los ojos, institucionaliza la ausencia del deseo femenino –ser deseada/contemplada parece el fin último de esta mujer retratada para la serie del bicentenario.³¹ La ninfa de Botticelli en cambio, mira hacia su objetivo y con ello rompe con el paradigma anterior del hombre que ve, decide, desea, mientras que la mujer es vista, deseada, contemplada: voz gramatical pasiva e imagen de pasividad.³²

A través del ojo erotizado del siglo XIV, el poeta Petrarca concebía el mundo visible como belleza agresiva: un par de ojos que no ven como en el caso de la modelo de Televisa invitan a la contemplación masculina, el ojo erotizado se deposita del lado del espectador, quien mira a la modelo presa de una ceguera repentina impuesta por la producción, que la descalifica como al dios Mider. Los ojos femeninos de la imagen televisiva se cierran –excluyéndose voluntariamente del mundo visible– para convertirse en objetos de deseo masculinos.



³⁰ J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 234.

³¹ K. Park, "The Rediscovery of the Clitoris", en D. Hillman y C. Mazzio (eds.), *The Body in Parts*, Routledge, Nueva York, 1997, p. 174.

³² L. Nochlin, *Representing Women*, Thames and Hudson, Nueva York, 1999.

En el siglo XVI la anatomía ocular dio visibilidad al ojo y con ello intensificó el conflicto entre su materialidad y su condición de metáfora, consolidando así su capacidad mediadora entre mundo y espíritu, carne y alma. En estos términos, el ojo es más sujeto que objeto, más conciencia que carne.

En el año 130 de la era cristiana, Galeno otorga género masculino y soberanía al ojo, por engendrar el mundo visible por medio de la proyección de sustancia espiritual y creadora. El ojo en el acto de la visión, emite una esencia que da vida a las formas del mundo y al terminar el proceso, se restaura y no es más visión sino un “ojo que ve”.

Según las teorías clásicas acerca del acto sexual, el ojo impone una forma al mundo visible, dotando a la carne con forma espiritual. Aristóteles afirma que la hembra provee la materialidad y el macho aporta aquello que la moldea: “Mientras que el cuerpo es de la hembra, el alma es del varón”.³³ Para el filósofo, el ojo se vuelve matriz, y en su interior implanta la luz su sustancia. En la medicina, la masculinización del ojo enmarca el debate sobre anatomía ocular y configura las imágenes en torno su poder, mismas que fueron difundidas como metáforas de deseo erótico hasta bien entrado el siglo XVII.

Mientras la práctica anatómica endosaba la visión aristotélica del ojo como receptor pasivo, la persistente teoría platónica del ojo penetrante y activo reafirmaba su poder, repuesto por el cristianismo por el poder de la contemplación.

A lo largo del Renacimiento las metáforas se refieren al ojo que asiste y encarna al alma en su papel vigilante; Leonardo da Vinci alude a la transformación del ojo en juez universal, a cuyo escrutinio visual nada escapa. Persiste la metáfora de Du Laurens sobre “el ojo que ofrece en su espectáculo interno una representación del mundo y el cerebro lo acepta como una imagen veraz del mundo”.³⁴

Por un lado, lo que producen estas metáforas es una cultura sobre la potencia del ojo que representa a la mente en su percepción de la consciencia y por el otro, la urgencia de domesticar la contemplación de lo femenino, como aparece en la poesía amorosa de Petrarca, en la convención del ojo del amante masculino como “orificio vulnerable”, “herido” por la belleza femenina. Los ojos presagian el amor y el primer paso es la visión. La belleza es un arma que incita al ojo y luego lo atraviesa hasta llegar al alma.

Mirada: cargada con todas las pasiones del alma, la mirada aparece como dotada de un poder mágico que le confiere terrible eficacia, pues es instrumento de órdenes interiores, que seduce, fascina, fulmina.³⁵ Mirar o simplemente ver, se identifica con

³³ S. Lobanov, “Taming the Basilisk”, en D. Hillman y C. Mazzio (eds.), *The Body in Parts*, *op. cit.*, p. 198.

³⁴ *Ibid.*, p. 199.

³⁵ L. Chevallier, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2003, p. 714.

conocer, saber pero también con poseer. Por otro lado, la mirada es como los dientes, barrera defensiva del individuo contra el mundo circundante: las torres y la muralla de la “ciudad interior”.³⁶ En el Tristán de Wagner, la mirada es un acto de reconocimiento, de ecuación y comunicación absoluta.

Mientras que la ninfa de Botticelli se dirige hacia Venus y la interpela con la mirada, el amplio espectro de poder que reviste la simbología en torno al sentido de la vista, el ojo, el ver y mirar, se ven nulificados por los ojos cerrados de la modelo del bicentenario. Así renuncia al poder y entrega su destino al viento; no mirar significa no hacerse cargo de su trayectoria, es renunciar a toda iniciativa comunicativa con su entorno.

Pies (fragmento): como parte fundamental del cuerpo, son soportes esenciales de la persona; dispositivos que mantienen a los seres humanos en su posición erecta.³⁷



Como símbolo de sumisión, igualdad y pertenencia, unos días antes de la Pascua, Jesucristo lava los pies a sus discípulos, diciendo: “os digo que el siervo no es mayor que su señor, tampoco el apóstol es mayor que quien le envió”. Como signo de humildad y lealtad, les pide que laven los pies a los demás: “si no te lavo, no tienes parte conmigo”.³⁸

En la Europa del siglo XVI, el poder del papa se ratifica besando sus pies, ya que es “la medida de la persona, pues conocerla significa conocer su pie”.³⁹

El pie se utilizó en civilizaciones antiguas como unidad de longitud basada en el pie humano –el pie romano, el pie castellano, el pie anglosajón–, en la actualidad, sólo los países anglosajones conservan tal medida.

La jerarquía del pie se articula no sólo con la clase social sino con el género en *La fierecilla domada* de Shakespeare, cuando Kate aconseja a las mujeres: “poned sus manos bajo los pies de sus maridos”.⁴⁰ En *La Tempestad*, califica Caliban peyorativamente a Próspero: No es un pie, sino un lamedor de pies”.

³⁶ J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 321.

³⁷ *Ibid.*, p. 367.

³⁸ [www.mibilia.com].

³⁹ L. Chevallier, *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 745.

⁴⁰ P. Stallybrass, “Footnotes”, D. Hillman y C. Mazzio (eds.), *The Body in Parts*, op. cit., p. 317.

En un ensayo, los historiadores Hobsbawm y Scott registran el activismo político de los zapateros durante la industrialización en Europa; documentan que este oficio dio forma al pie social, por ser considerados filósofos populares y políticos radicales en ese entonces.⁴¹ Explican la persistencia del zapatero radical en Inglaterra como grupo más numeroso entre los oficios, después de los tejedores. Informan que, durante la toma de la Bastilla en Francia, fueron arrestados veintiocho zapateros a los que sólo excedían otros tres oficios, mientras que en Alemania, reporta Marx, que la “Liga Comunista” estaba conformada mayormente por zapateros y sastres.

La suspicacia hacia el saber popular de los zapateros se explica bien con el proverbio que corría por Europa y que fue acogido en Hispanoamérica: “Zapatero a tus zapatos [...] dejad que los hombres ilustrados escriban los libros”.⁴² Una vez reconocido el oficio de zapatero como profesión radical, tuvo más adeptos, codificando así la relación existente entre el oficio y el radicalismo como aspecto central de una política del cuerpo: por un lado representaba el oficio de hombres pobres y por el otro el sostén terrenal de la base social misma.

En el caso de la danza, y desde sus orígenes antiguos, los pies desnudos fueron importantes para sostener el cuerpo, aunque posteriormente los cubrieron unas zapatillas para su protección y ornato. En el siglo XIX se inventaron las zapatillas de punta y desde ese momento los pies de los bailarines de ballet dejaron de tocar el piso, hasta que a principios del siglo XX aparece Isadora Duncan, quien retoma la tradición grecolatina de los pies descalzos, y devuelve a los pies su derecho a tocar tierra.

No es casual que la producción de la imagen bicentenaria decida otorgar poca importancia a los pies a los que desaparece parcialmente, dejando sólo una porción del empeine. Contraria a la acción de pisar tierra como lo hace la Eva de Masaccio, esta acción despoja a la mujer de su basamento terrenal, social, al tiempo que marca una diferencia con la presencia de pies de la ninfa florentina.

ALGUNAS CONCLUSIONES

El análisis de género, definido éste como la construcción social y cultural del sexo, nos lleva a concluir que la modelo del bicentenario contiene elementos de una fórmula emotiva en gestualidad y movimiento que la representa carente de vitalidad, iniciativa y fuerza propia para representar aquello que Azcárraga Jean llamó “el México real”.

⁴¹ E. Hobsbawm y J. Scott, “Political Shoemakers”, *Past and Present*, núm. 89, 1980, pp. 86-114.

⁴² P. Stallybrass, “Footnotes”, *op. cit.*, p. 315.

Su imagen ha sido moldeada para dar continuidad a la reiteración del comedimiento, la pasividad, obediencia, sumisión, resignación, ausencia de comunicación con el exterior. Elegir a la naturaleza como marco y a la mujer como motivo para la celebración del bicentenario, resulta en una imagen femenina desesperanzadora, que no refleja a muchas mujeres contemporáneas que abren los ojos y que tienen los pies sobre la tierra, ambos símbolos de fuerza y vitalidad. Si Televisa sustituyera el modelo femenino por uno masculino, seguramente no lo representaría con los ojos cerrados, con un fragmento de los pies e impulsado por el viento, pues en el imaginario colectivo persisten los estereotipos masculinos con ojos abiertos, que se mueven solos, son independientes y tienen los pies sobre la tierra. No así la modelo del bicentenario, que sólo se mueve, si la impulsa el viento. En el código visual de género masculino, predomina la autogeneración, la iniciativa, la independencia, mientras que en el ejemplo analizado, el código visual de género femenino reitera pasividad, obediencia, sumisión, abandono.

Lejana a la figura de la ninfa de Boticelli y a la Eva de Masaccio, la modelo de la serie televisiva reitera el arquetipo femenino de inmovilidad, pasividad corporal, rostro somnoliento, en transe hipnótico movido por una fuerza externa, poderosa, a la que no puede contrarrestar porque carece de la vista y de la totalidad de pies. Al utilizar elementos sobrevivientes en la gestualidad y el movimiento de la ninfa, la imagen representa una fórmula emotiva que ignora los cambios que en la vida real han experimentado las mujeres a lo largo de muchos siglos en la construcción de espacios de autonomía, emancipación e independencia, con los ojos abiertos y los pies sobre la tierra. La representación femenina de esta imagen se apega a cánones de falta de movilidad autogenerada, subordinación, pasividad femenina, abandono, conformadores de una política corporal de sumisión y dependencia. Los ojos cerrados reiteran ausencia de poder, inacción, depósito de la propia vida en manos del otro. Como elemento conmemorativo y balance de 200 años de vida independiente, parece desafortunada una puesta en escena que promete mostrar al México moderno encarnado en una modelo despojada de vitalidad. Lejos de representar una muestra que refleje una propuesta incluyente para celebrar el bicentenario, Televisa recurre a la figura excluyente de la ninfa etérea, hipnótica, lejana, que se abandona al viento. Por eso se encuentra difuminado el basamento social –los pies– sobre el cual se debía sostener el cuerpo.

La mujer que aquí se representa, en aparente simbiosis con la naturaleza, reproduce las oposiciones binarias que buscó trascender Warburg al igual que tantas mujeres y hombres que han rebasado los estereotipos de género: hombre/cultura, mujer/naturaleza, hombre espíritu/mujer cuerpo, hombre mira/mujer es mirada.

Tal vez la aportación más significativa de este análisis sea no sólo dar a conocer el pensamiento de Warburg sino la posibilidad de una lectura contemporánea que escapa al socorrido método semiótico que a veces presenta conclusiones demasiado previsibles.

Aquí las herramientas teórico conceptuales permiten abrir las posibilidades de análisis para encontrarse con algunas sorpresas; mostrar la paradoja escondida detrás de la imagen de un acto celebratorio de la independencia nacional, en el cual el monopolio televisivo, lejos de revelar los procesos vitales de autonomía femenina, reitera en su lugar la representación de una mujer ausente, somnolienta, hipnotizada, cuyo cuerpo se deja llevar por el viento. Se trata de una representación visual que da la espalda a los cambios que han experimentado las mujeres desde la Independencia hasta el día de hoy.

Como puede apreciarse, al aplicar el método que atiende a la gestualidad y al movimiento en el ejemplo de una imagen publicitaria contemporánea con una mirada interdisciplinaria y desde una perspectiva de género, se registraron diversas tensiones en las imágenes y la persistencia de algunos rasgos que migran hacia el presente. Aunque en el análisis se discuten algunas implicaciones teóricas, metodológicas y epistémicas que giran en torno al poder de las imágenes, habrá que seguir abriendo el campo de la visión para el análisis de las imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- Angelini, C., *The Mystery of Simonetta*, Guernica, Canadá, 2007.
- Báez, L., *Mnemosine novohispánica*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2005.
- Bing, G. (ed.), Aby Warburg, *Gesammelte Schriften und Würdigungen*, B.G. Teubner, Leipzig/Berlín, 1932.
- Chevalier, L., *Diccionario de los símbolos*, Herder, Madrid, 2003.
- Cirlot, J.E., *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1954.
- Clark, K., *El desnudo*, Alianza, Madrid, 1956.
- Clark, T.J., *The Sight of Death: an Experiment in Art Writing*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2006.
- Corominas, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1985.
- Didi Huberman, G., *La pintura encarnada*, Kadmos, España, 2007.
- , *La imagen sobreviviente: historia del arte en tiempos de fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid, 2009.
- Flach, S.I., Münz-Könen und M. Streisand, *Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, Fink, Munich, 2005.
- Forster, K.W., “Introducción”, *El Renacimiento del paganismo*, Alianza, Madrid, 2005.
- Gombrich, E., *Aby Warburg, una biografía intelectual*, Alianza, Madrid, 1992.
- Hillman, D. y C. Mazzio, *The Body in Parts*, Routledge, Nueva York/Londres, 1997.
- Hobsbawm, E. y J. Scott, “Political Shoemakers”, *Past and Present*, núm. 89, 1980.
- Jung, C.G., *Das Geheimnis der goldenen Blüte*, Füssli, Zurich, 1939.
- (1964), *El hombre y sus símbolos*, Paidós, Barcelona, 1996.

E. MC PHAIL IMÁGENES EN ARTE Y PUBLICIDAD

Michaud, L.P., *Aby Warburg and the Image in Motion*, Zone Books, Nueva York, 2004.

Nochlin, L., *Art and Sexual Politics*, Collier Mc Millan, Londres, 1982.

Nochlin, L., *Representing Women*, Thames and Hudson, Nueva York, 1999.

Rose, J., *Sexuality in the Field of Vision*, Verso, Londres, 1984.

Sierek, K., *Photo, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*, Philo und Philo, Hamburgo, 2007.

Vigarelo, G., *Historia de la belleza*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

Warburg, A. (1898), "El nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli", *El Renacimiento del paganismo*, Alianza, Madrid, 2005.