



Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación

ISSN: 1390-1079

ISSN: 1390-924X

chasqui@ciespal.org

Centro Internacional de Estudios Superiores de
Comunicación para América Latina

Ecuador

TRISTÃO, Wayner

Aby Warburg e a imagem em movimento

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación, núm. 131, 2016, -Julio, pp. 447-449

Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina
Ecuador

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16057385013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Aby Warburg e a imagem em movimento

Philippe-Alain MICHAUD

Editorial: Contraponto. Rio de Janeiro, Brasil

Año: 2013

Páginas: 342

ISBN: 9788578660772

Tradução: Vera Ribeiro

Livro publicado pelo Museu de Arte do Rio, dentro da nova coleção arte físsil que pretende investigar a arte contemporânea como parte de outros campos do pensamento. O livro está dividido em seis capítulos e quatro anexos que incluem recordações e projetos de viagem e, ainda, dois apartados dedicados ao projeto Mnemosyne.

No prólogo Didi Huberman apresenta a inovação do autor ao mostrar Aby Warburg pensando uma iconologia da “montagem” na qual a relação das imagens entre si são mais importantes que elas em si. Dando início a uma interpretação fílmica – filme não enquanto “o dispositivo técnico convencional de gravação e projecção, mas um conjunto de propriedades ou operações das quais o cinema constitui tão somente a aplicação material e a configuração espetacular”. Desse modo propõe pensar a história da arte na era de sua reprodutibilidade em movimento: “Há no excesso, não menos que no acesso, algo da ordem do perigo, algo da ordem do sintoma”. A desconstrução da história da arte tradicional, agora vista como interpretação.

Na introdução Philippe-Alain Michaud trata da noção de movimento nas obras de Warburg, insistindo mais nos aspectos de transição que no tratamento dos corpos em repouso. Seja ressaltando o movimento dos corpos ou suas representações em cenários e espaços distintos, a dança será o principal tema do autor alemão.

Se no início de sua trajetória artística, os principais modos de transmissão de arte segundo Warburg são: o arquivo, a publicação e o ensino, ao longo de sua carreira, tais modos de transmissão serão paulatinamente substituídos pela noção de exposição – vide sua obra maior, o Atlas. Mesmo sem entrar no campo cinematográfico, Warburg reproduz uma lógica de montagem que se per-

cebe em alguns trechos documentados, sobretudo ao final de sua vida quando realiza declarações cinematográficas (1912) numa conferência acompanhada de projeções de *slides*. Ainda assim, o termo *kinematographisch*, para ele não designa a técnica de projeção, mas o pensar de modo dinâmico. Aby Warburg amplia sua abordagem de história da arte para a observação de objetos móveis na mesma época em que o cinema inaugura seus dispositivos de representação de imagem-movimento.

O primeiro capítulo do livro, o mais cinematográfico de todos, aborda a fugacidade do movimento na câmara escura e, posteriormente no daguerreotipo e o domínio da fotografia na imagem estática em contraposição à memória. Com o tempo a fotografia eliminará o movimento, deixando somente a imagem nítida final do fluxo. Os dispositivos de apreensão e projeção de imagem da Edison Manufacturing Company permitiram ao artista interpretar o retrato enquanto movimento e o desaparecimento da imagem como uma espécie de estado alucinatório, seguindo as descrições formuladas pelo médico e psicanalista austriaco Sigmund Freud. O artista também considera o operador de câmara como um autor/diretor dos pré-filmes enquanto define a Edison Manufacturing Company como uma produtora, função que será criada apenas anos depois no cinema comercial de Hollywood.

No primeiro capítulo também é abordada a noção de pré-cinema que, para além dos meios de arquivamento problematiza a utilidade da imagem-movimento. Nas primeiras filmagens da Edison Manufacturing Company se percebe a decomposição do movimento até então pouco apreciada. A filmagem de danças de populações originárias dos Estados Unidos, por exemplo, sugerem o paralelismo entre entretenimento e arquivo e, o cinema começa a apoderar-se do interior do tempo de exposição, exatamente o lugar abandonado pela fotografia.

O segundo capítulo se centra sobre os primeiros estudos publicados por Warburg, sobre o movimento nas imagens de Boticelli, onde deduz que o artista do renascimento utiliza as imagens clássicas da antiguidade para animá-las com o movimento. Nesse caso, explora a passagem entre a metafísica antiga – onde a imobilidade era fundamental para a percepção do objeto – e a nova corrente fenomenológica, onde o movimento é o que possibilita a apreensão total do objeto, pela possibilidade de circundá-lo. O movimento passa a ser o do espectador mais que o do objeto olhado.

Na mesma época Étienne Jules Marey publica o resultado de suas pesquisas sobre o movimento argumentando, assim como Warburg, que “a figura não é concebida como uma modificação ou um estado, mas como a manifestação de uma energia que se atualiza num corpo”, ou seja, a potência do movimento interno dos objetos é o que deve ser destacado.

Nos capítulos 3 e 4 Michaud deixa um pouco de lado o conceito de movimento para refletir sobre a ideia de montagem cinematográfica confrontando-a com as diversas representações da sociedade florentina em outras narrativas: Giotto

insere retratos de patrocinadores nas obras bíblicas que pinta. A perspectiva indicaria o nascimento do sujeito?

O penúltimo capítulo retoma as viagens de Warburg pelo Novo México e suas experiências antropológicas e questiona de que forma o *Pathosformeln* – cristais de memória histórica dotados de uma característica original e de repetição – perde sua energia vital ao ser aprisionado em representações (sejam elas analógicas ou mecânicas): “o pensamento mítico e o pensamento simbólico, lutando para conferir uma dimensão espiritual à relação do homem com o meio, fizeram do espaço uma zona de contemplação ou de pensamento, um espaço que a comunicação elétrica instantânea aniquilou”.

O autor deixa entrever a vida de Warburg como uma forma de produção cinematográfica, com suas buscas por locações, roteiros, fotografia até chegar à biblioteca, já como filme e, sobretudo como montagem, por meio de sua catalogação tão própria. Dessa forma seus livros dialogam como planos numa sucessão que transforma a contemplação em pensamento. O *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010) surge então como uma imagem-cristal no meio de sua biblioteca: “[C]om Mnemosyne Warburg fundou uma iconologia dos intervalos que já não se refere a objetos, mas a tensões, analogias, contrastes ou contradições”.

A lembrança entendida como movimento será análoga à projeção cinematográfica, mas à maneira de fotos e documentos dispostos nas pranchas sob um fundo negro – similar às primeiras experiências da Edison Manufacturing Company –, onde as distâncias entre as formas, os tamanhos e sua ligação formal/conceitual desempenharão uma função similar a da montagem.

O autor retoma o tema cinematográfico já no último apartado dedicado à Mnemosyne, onde retrata a comunicação entre Panofsky, discípulo de Warburg e, Sigmund Krakauer, que discutem a imagem fotográfica ou cinematográfica em relação à narrativa e o registro da realidade entrando assim numa abordagem sobre o enquadramento abrange os escritos de Béla Balázs e Eisenstein sobre montagem.

Wayner TRISTÃO

Universidade Federal do Vale do São Francisco, Brasil.

Referências bibliográficas

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