



Palabra Clave

ISSN: 0122-8285

palabra.clave@unisabana.edu.co

Universidad de La Sabana

Colombia

Boni, Paulo César; Romagnolli Peres, Tatiana
O lugar da fotografia na construção da obra de Aby Warburg: uma perspectiva cultural
para a compreensão da criação imagética
Palabra Clave, vol. 18, núm. 3, septiembre, 2015, pp. 650-675
Universidad de La Sabana
Bogotá, Colombia

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64941029002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

O lugar da fotografia na construção da obra de Aby Warburg: uma perspectiva cultural para a compreensão da criação imagética

Paulo César Boni¹
Tatiana Romagnolli Peres²

Recibido: 2014-11-03
Enviado a pares: 2014-11-06

Aprobado por pares: 2015-01-16
Aceptado: 2015-02-07

DOI: 10.5294/pacla.2015.18.3.2

Para citar este artículo / To reference this article / Para citar este artigo

Boni, P. C. & Romagnolli Peres, T. (Septiembre de 2015). O lugar da fotografia na construção da obra de Aby Warburg: uma perspectiva cultural para a compreensão da criação imagética. *Palabra Clave*, 18(3), 650-675. DOI: 10.5294/pacla.2015.18.3.2

Resumo

Este artigo busca discutir as relações propostas entre a produção fotográfica e a construção da teoria warburgiana de pós-vida das imagens (*Nachleben der Antike*) por meio de seu Atlas *Mnemosyne*. Para tanto, utiliza-se de pesquisa bibliográfica de autores que contribuirão para a elucidação desse fato como Michaud (2013), Didi-Huberman (2013) e Kossoy (1989). Diante da constatação da criação de painéis fotográficos para a aproximação das relações temporais, Warburg reafirma a importância da fotografia enquanto objeto cultural e histórico. Para ele, o Atlas concentra a capacidade de comparação imagética na história da arte justamente por utilizar-se de um painel móvel e prático para estabelecer uma base antropológica. Conclui-se, portanto, que Warburg empregou e amparou-se no potencial da imagem

¹ Universidade Estadual de Londrina (UEL), Brasil. pcboni@sercomtel.com.br

² Universidade Estadual de Londrina (UEL), Brasil. tatiana.peres@hotmail.com

fotográfica para propor um novo olhar que rompesse com a perspectiva estética por meio da imagem em movimento e da arte.

Palavras-chave

Aby Warburg, fotografia, pós-vida das imagens, Atlas Mnemosyne (Fonte: Tesauro da Unesco).

El lugar de la fotografía en la construcción de la obra de Aby Warburg: una perspectiva cultural para la comprensión de la creación de imágenes

Resumen

Este estudio busca discutir las relaciones planteadas entre la producción fotográfica y la construcción de la teoría warburgiana de posvida de las imágenes (*Nachleben der Antike*) por medio de su atlas *Mnemosyne*. Para tanto, utiliza la investigación bibliográfica de autores que contribuirán a la elucidación de ese hecho, como Michaud (2013), Didi-Huberman (2013) y Kossoy (1989). Dado el hecho de la creación de paneles fotográficos para la aproximación de las relaciones temporales, Warburg reafirma la importancia de la fotografía como un objeto cultural e histórico. Para él, el atlas enfoca en la capacidad de comparación de imágenes en la historia del arte precisamente porque utiliza un panel móvil y práctico para establecer una base antropológica. Se concluye, por tanto, que Warburg usó y se apoyó en el potencial de la imagen fotográfica para plantear una nueva mirada que rompiera con la perspectiva estética por medio de la imagen en movimiento y del arte.

Palabras clave

Aby Warburg, fotografía, post-vida de las imágenes, Atlas Aby Warburg (Fuente: Tesauro de la Unesco).

The Place of Photography in the Construction of Work by Aby Warburg: A Cultural Perspective for Understanding Images

Abstract

This study aims to discuss the relations raised between the photographic production and construction of the warburgian theory post-life images (*Nachleben der Antike*) through his atlas *Mnemosyne*. For that, uses the bibliographical research of authors who contribute to the elucidation of that fact, as Michaud (2013), Didi-Huberman (2013) and Kossoy (1989). Given the fact that the creation of photographic panels for the approximation of the temporal relationships, Warburg reaffirms the importance of photography as a cultural and historical object. For him, the atlas focuses on the comparability of images in art history precisely because it uses a mobile and practical panel to establish an anthropological base. We conclude, therefore, that Warburg used and upheld in the potential of the photographic image to bring a new look that would break with the static perspective through the moving image and art.

Keywords

Aby Warburg, photography, post-life images, Atlas Aby Warburg (Source: Unesco Thesaurus).

Introdução

Na atualidade, discute-se abundantemente sobre a importância e a contribuição da fotografia. Várias ideias sobre a relevância conceitual e prática de seus usos têm sido debatidas dado seu caráter de complexidade enquanto instrumento passível de múltiplas interpretações. Aby Warburg utilizou-se das possibilidades ambíguas proporcionadas pela fotografia para repensar o modo como a imagem fotográfica e a arte poderiam alterar os rumos da percepção histórica e cultural.

Nascido na Alemanha, Warburg foi um historiador e pesquisador da arte que, no final do século XIX e início do XX, aproveitou-se de especificidades técnicas da produção fotográfica para concretizar sua teoria de pós-vida das imagens (*Nachleben der Antike*). Conseguiu alterar a ideia de relevância da imagem ao propor, em seus painéis, a possibilidade de aproximação de imagens de tempos distintos. De acordo com sua proposta, as imagens possuiriam uma capacidade de sobrevida. Essas ideias seriam justificadas e amparadas por elementos reminiscentes encontrados em diferentes criações imagéticas.

O pesquisador alemão empregou a fotografia em vários momentos de seu trabalho, fato este que serviu de suporte para a elaboração de sua teoria de pós-vida. Em dois momentos distintos, é possível reconhecer a importância do ato de fotografar para seus trabalhos: ao produzir imagens fotográficas de sua viagem antropológica ao Novo México e ao fotografar imagens e painéis para a construção de seu Atlas da Memória (*Atlas Mnemosyne*).

Para Warburg, a elaboração de sua teoria de pós-vida das imagens e sua sugestão de aproximação do (entre)tempo somente poderia ser reconhecida por intermédio de um profundo estudo antropológico e cultural. Todo esse processo de sobrevida da imagem seria desencadeado pelo reconhecimento da existência de forças emotivas capazes de movimentar os afetos. Esse fenômeno só seria possibilitado por meio da aplicação do que o pesquisador chamou de “fórmula patética” (*Pathosformel*). Foi justamente em busca da comprovação de sua teoria que ele construiu o *Atlas Mnemosyne*, em sua Biblioteca da Ciência e da Cultura. Essas proposições

alterariam, para ele, os rumos da percepção e da relevância da imagem perante a arte e a história.

Buscando comprovar sua teoria de pós-vida, Warburg fez uma viagem ao Novo México no final do século XIX. Nessa viagem, tentou encontrar povos que ainda mantivessem vivos os rituais primitivos capazes de romper barreiras imaginárias e proporcionar um claro acesso a pistas concretas que conseguissem comprovar que as imagens seriam transportadas no tempo por meio dos afetos. Ele fora capaz de perceber, nos grupos indígenas americanos visitados, que essas relações eram possíveis. Contudo, com esse trabalho de campo, descobriu outros fatos importantes, como a perda da inocência e o fim dos rituais puros e isentos de interferências externas. A chegada da eletricidade e dos aparelhos de fotografar expuseram os rituais a alterações incontestáveis, o que colocou um fim ao último elo concreto e projetivo da *Nachleben der Antike*.

A relevância histórica e cultural da fotografia para a teoria warburgiana

Em diferentes, mas constantes momentos, apresenta-se o estabelecimento de proximidade com elementos imagéticos dado o atual formato tecnológico de produção e transmissão de imagens. A fotografia é uma das maiores possibilitadoras desse contato. Ela permeia o universo informacional atual permitindo e mediando o processo de comunicação. Por meio dela, tem-se acesso a um mundo de significados que contribuirão para elucidar questões culturais. Além disso, a fotografia torna-se um relevante instrumento de análise em função da importância política ante a sociedade (Freund, 1995). Essa relevância é determinada pelo fato de que a fotografia se tornou comum a todas as camadas sociais.

Parte-se, desse modo, do pressuposto de que a imagem fotográfica é um relevante mecanismo de acesso à cultura e à história. Por isso, torna-se imprescindível considerar que a fotografia também contribuiu para que houvesse a facilitação do acesso à arte graças à sua reproduzibilidade. As ideias sobre o potencial contido na imagem fotográfica podem ser corroboradas pela fala de Kossoy (1999, p. 33), ao comentar que “a imagem fotográfica

fornece provas, indícios, funciona sempre como documento iconográfico acerca de uma dada realidade. Trata-se de um testemunho que contém evidências sobre algo”.

Diante de informações e de referências sobre a teoria warburgiana, foi possível tecer algumas considerações sobre a fotografia, principalmente no que tange à importância da percepção do fotógrafo perante a realidade. Essa contribuição constitui-se como substância relevante para que se possa repensar o fato de que as imagens fotográficas se encontram repletas de conteúdos culturais e históricos, foco principal dos trabalhos warburgianos. Por isso, cabe ressaltar que, de acordo com Kossoy (1989, p. 27), “o registro visual documenta [...] a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens [...]”.

Para Warburg, a importância da fotografia ultrapassava o simples registro cultural. O reconhecimento do potencial fotográfico estava em conseguir concentrar, em apenas um elemento, funções tão distintas: a corporificação do passado e seu registro. Sua relação com a imagem fotográfica poderia ser compreendida a partir da fala de Kossoy (1989, p. 29-31):

Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um quadro determinado da realidade registrado fotograficamente. Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assuntos, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado. O artefato no seu todo, assim como o registro visual na sua individualidade, constituem uma fonte histórica. É cristalina, pois, a dupla condição da fotografia: fonte histórica que é ao mesmo tempo artefato (seja um objeto-imagem de primeira ou segunda geração) e registro visual (meio de informação multidisciplinar, inclusive estética).

O pesquisador alemão já refletia, no final do século XIX, sobre as questões pertinentes à necessidade e capacidade da imagem. Camargo (1999, p. 25) reafirmou essa possibilidade ao comentar que as “imagens prestam serviços inestimáveis, são instrumentos de busca e registro de informações que atuam na expansão do conhecimento”. Warburg utilizou-se da fotografia

para possibilitar o estabelecimento de uma relação de aproximação no plano dos (entre)tempos com a viagem antropológica à América do Norte e a criação de seu Atlas de Memória.

Por isso, destaca-se que a ideia de movimento, na perspectiva warburgiana, seria muito mais um entrelaçamento ou uma colisão do tempo, propiciada e concretizada por aproximações imagéticas. Dessa maneira, comprehende-se que “ancorar as imagens e as obras de arte no campo das questões antropológicas foi uma primeira maneira de deslocar, mas também de orientar a história da arte para seus próprios ‘problemas fundamentais’” (Didi-Huberman, 2013, p. 38).

Na concepção de Aby Warburg, haveria, portanto, uma complexa trama que envolvia a cultura e a criação de imagens, que seriam desencadeadas pela proposta de movimento. Esse movimento da imagem no tempo seria responsável pela base fundamental da teoria da pós-vida, que consistiria em uma tentativa palpável e consistente de promover a concatenação de tensões e deslocamentos entre imagens.

O “movimento” não é uma simples translação ou narração de um ponto a outro. Esse movimento são saltos, cortes, montagens, estabelecimento de relações dilacerantes, repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória ganha corpo, isto é, cria sintoma na continuidade dos acontecimentos. O pensamento warburgiano abala a história da arte porque o movimento que abre nela constitui-se de coisas que são, *ao mesmo tempo*, arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências) (Didi-Huberman citado por Michaud, 2013, pp. 24-25, grifos do autor).

Entre as várias investidas de Warburg em busca de comprovar suas ideias a respeito da *Nachleben der Antike* está a viagem que fez aos Estados Unidos entre os anos de 1895 a 1896. Seu objetivo, durante este período, foi o de tentar comprovar a existência, no final do século XIX, de formas serpenteantes puras. E a constatação da existência de tribos indígenas isoladas foram essenciais para que ele se interessasse profundamente por essa expedição.

Por intermédio dessa incursão desbravadora, ele entra em contato com várias tribos indígenas, entre as quais estão grupos que seriam essenciais para sua pesquisa como os Pueblos e os Hopi. O pesquisador admite a importância do contato com esses povos, o que confirma a conexão entre a viagem e a comprovação de sua hipótese de sobrevida em uma de suas cartas, escrita ainda durante o período de internação em uma clínica psiquiátrica em Kreuzlingen, em 14 de março de 1923.

Eu ainda não desconfiava que, depois de minha viagem à América, a relação orgânica entre arte e religião nos povos “primitivos” me apareceria com tamanha clareza, que eu veria com muita nitidez a identidade, ou melhor, a indestrutibilidade do homem primitivo, que permanece eternamente o mesmo em todas as épocas. Eu poderia demonstrar que ele tanto era um órgão da cultura do Renascimento florentino quanto, mais tarde, da Reforma alemã (Warburg citado por Michaud, 2013, p. 259).

Nesse contato com os grupos indígenas, Warburg se depara com várias imagens determinantes, entre elas formas serpenteantes puras, isentas de influências, mas que o ligaram a outras formas encontradas na escultura de Laocoonte, importante obra do período helenístico, muito estudada por ele. Essa descoberta seria o indício cabal de que certos elementos conseguem sobreviver à própria morte e ressurgir tempos depois, por meio de movimentos possibilitados pela memória na cultura.

A partir dessas relações, fica claro como o trabalho de pesquisa warburguiano possui raízes em uma profunda conjunção entre imagens e movimento. Um movimento complexo, capaz de alterar a forma de inspiração e criação de imagens. Um duplo movimento: do historiador que transita em busca de respaldar suas ideias e de imagens que transitam no tempo e na história, o que promove uma quantidade infinita de aproximações e re-aparições. Michaud (2013) aponta indícios sobre a intensa apropriação do movimento no trabalho de Warburg e assegura que a viagem fora, na verdade, a concretização de seu pensamento.

Há uma viagem para a imagem-movimento [...], quando, em 1895, Warburg subitamente converte sua pesquisa histórica em deslocamento geográfico-etnológico pelas serras do Novo México, até o

apogeu do “ritual da serpente”, no qual imagino que se agitassem para Warburg, que se *animassem*, enfim, as contorções marmóreas do antigo *Laocoonte* (Michaud, 2013, p. 19, grifos do autor).

Dessa forma, considera-se o poder subjetivo contido nas imagens fotográficas produzidas por Warburg durante suas viagens. Isso porque, por meio das correlações teóricas desencadeadas por essa produção, do contato e observação dos povos, foi possível a ele a elaboração de sua teoria. Outro ponto relevante se deve a ele ter aproveitado a produção fotográfica para registro antropológico, complementando visualmente seu diário de campo. Durante suas investidas antropológicas, usou a fotografia como meio de registro dos costumes e fatos, com os quais teve contato durante a busca por povos indígenas que ainda mantivessem vivos rituais primitivos, como o ritual da serpente.

Warburg justificaria sua escolha por estudar esse ritual por acreditar ser a serpente um elemento ainda primitivo inserido em um contexto de práticas religiosas. Por isso, escreve em outra de suas cartas, datada em 26 de março, quais foram as questões que o levaram a pensar sobre essa serpente (Warburg citado por Michaud, 2013, p. 278).

- 1 Ela percorre durante o ano todo o ciclo biológico, desde o mais profundo sono de morte até a vida mais intensa.
- 2 Ela muda, mas permanece idêntica.
- 3 Ela não tem patas que lhe permitam correr, mas se projeta para adiante com extrema rapidez, aliada à arma absolutamente mortal de suas presas venenosas.
- 4 Ao mesmo tempo, ela é um pouco visível a olho nu, sobretudo quando sua cor se adapta ao deserto, conforme a lei do mimetismo, ou quando brota do buraco onde se mantém escondida.

O ritual da serpente consistia em uma cerimônia que se arrastava por dias, na qual alguns dançarinos das tribos manipulavam cobras vivas. Esse ritual era realizado anualmente no mês de agosto, nas aldeias dos Walpi e Oraibi, no Novo México. O objetivo simbólico desse rito era de trazer chuva para a região. Os três primeiros dias eram utilizados para capturar as serpen-

tes, que eram cuidadas com muita atenção até o quinto dia, quando acontecia o ritual de iniciação, no qual, também, eram entoados alguns cânticos. No nono dia, era realizada a cerimônia da lavagem das serpentes e, em seguida, acontecia a dança da serpente, o ápice da apresentação.

Os elementos fundamentais na relação das formas e estabelecimento da pós-vida, para Warburg, foram os movimentos das serpentes desenhados pelos índios, durante o desenvolvimento do ritual, sobre o chão de areia e desenhos posteriores dessa serpente encontrados em uma pequena escola indígena. Essas formas promoveram a aproximação entre tempos, tão almejada e investigada pelo pesquisador. Para Michaud, essa busca sobre os rituais indígenas teria objetivos muito específicos. Neles, Warburg “não se empenhou em explorar um mundo transmitido em sua forma primitiva, mas uma cultura em via de extinção, na qual toda atividade simbólica transformava-se, imperceptivelmente, em ritual de salvaguarda” (Michaud, 2013, p. 237).

Os registros fotográficos e os diários dessa viagem mantiveram-se intocados durante muito tempo, pois o pesquisador os guardava de maneira quase sigilosa, para uso próprio. Possivelmente algumas imagens produzidas durante sua viagem à América, e não utilizadas na construção do Atlas *Mnemosyne*, constituam a parte mais íntima de sua estrutura, “como uma imagem no tapete: os efeitos de deslocamentos e superposições imaginários [...] permanecem como princípio ativo das fragmentações e das polarizações [...] , no qual se elabora uma ideia de imagens que se baseia no movimento e na ação” (Michaud, 2013, p. 10).

Essas afirmações denotam que talvez seja possível compreender, com o auxílio de estudos sobre essa viagem, como as imagens fotográficas produzidas pelo pesquisador puderam constituir-se como uma “estrutura secreta” do Atlas *Mnemosyne* criado por Warburg (Michaud, 2013, p. 10), de modo que a viagem possa ser vista como um “dispositivo projetivo através do qual Warburg se empenhou, literalmente, em fazer ressurgir o Renascimento florentino” (Michaud, 2013, p. 10).

Apesar de as imagens da viagem à América não serem apresentadas de forma concreta no Atlas, elas contribuíram de forma irretocável para a construção da teoria de pós-vida. Elas alteraram definitivamente o modo de se perceber as relações entre arte e história na concepção do historiador alemão e vários de seus seguidores. Para Michaud (2013), a importância dos trabalhos de Warburg ultrapassaria a simples alteração nos modos de se perceber a imagem. Para esse autor, Warburg “fez do desfile de imagens um instrumento de análise” (Michaud, 2013, p. 10).

A fotografia teve, portanto, um papel fundamental tanto na construção quanto na alteração da concepção warburgiana. Michaud (2013) comenta sobre suas conclusões a respeito da relevância dos instrumentos técnicos na viabilização da *Mnemosyne* afirmando que “a história warburgiana da arte inscreve-se no contexto moderno das técnicas da reproduzibilidade” (Michaud, 2013, p. 9).

O legado warburgiano

Aby Warburg (1866-1929) nasceu em Hamburgo, norte da Alemanha, em uma abastada e tradicional família de banqueiros. Ele, o mais velho de sete irmãos e logicamente herdeiro direto da fortuna e bens da família, teria abdicado de toda a herança, ainda muito jovem, em troca da realização de um único pedido: obter ao longo de sua vida todos os livros que quisesse possuir. Surgiria, dessa forma, um dedicado colecionador e pesquisador da imagem e da arte.

Uma das principais teorias (*Nachleben der Antike*) por ele desenvolvida foi pensada e elaborada no decorrer da produção de sua tese de doutorado, publicada em 1893 com o título *O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano*. Nessa tese, destaca o aparecimento da pós-vida ou sobrevida da imagem; ou seja, o reaparecimento de certos elementos acessórios em movimento (ondulação das roupas e cabelos) encontrados em criações literárias da Antiguidade pagã e reencontrados em criações artísticas do Renascimento.

Nas várias elaborações propostas durante esse trabalho, Warburg (2013, p. 55) elenca ainda quatro premissas sobre suas conclusões que serão utilizadas como orientadoras no esclarecimento da pós-vida:

- I O manuseio artístico de formas accidentais dinamizadoras se desenvolve dentro da “grande” arte autônoma a partir da imagem dinâmica de situações observadas na realidade em seus detalhes.
- II O abandono, pelo artista, do meio real do objeto facilita o acessório dinamizador; por isso este se manifesta primeiro nas obras de arte denominadas simbólicas (alegóricas), pois seu contexto real é dispensado, pela “comparação”, desde o princípio.
- III A imagem recordada de estados dinâmicos gerais, através da qual se apercebe a nova impressão, é depois projetada inconscientemente sobre a obra de arte como forma de um contorno idealizante.
- IV O maneirismo ou idealismo artístico é apenas um caso do reflexo automático da imaginação artística.

Essencialmente, esse termo (pós-vida) estaria ligado à capacidade de determinados elementos sobreviverem em criações posteriores, ou seja, a uma sobrevivência do antigo. Essa sobrevida estaria arraigada em uma complexa rede de onde surgiriam imagens a partir de transformações e deslocamentos da cultura na história e no tempo, tecidas no presente à luz do passado. Portanto, quando se está perante elementos sobreviventes da imagem, nota-se, de modo latente, vestígios e características da história, do passado. Surge, dessa forma, a necessidade de conhecimento histórico e cultural para compreensão imagética.

A pós-vida das imagens exposta na tese de doutorado de Warburg trata de perceber e entender como certas formas pagãs em movimento reaperceriam ao longo do século XV e XVI, principalmente em obras como *O nascimento de Vênus* (figura 1) e *A Primavera* (figura 2), do artista Sandro Botticelli. Todos esses objetivos foram expostos de modo claro pelo pesquisador em seus escritos ao garantir que:

Este trabalho é uma tentativa de comparar os quadros mitológicos de Botticelli *O nascimento de Vênus* e *A Primavera*, de Sandro Botticelli,

com as representações correspondentes nas literaturas poéticas e na teoria da arte da época, a fim de expor o que interessava aos artistas do Quattrocento na Antiguidade.

Assim podemos acompanhar passo a passo como os artistas e seus mentores reconheceram na “Antiguidade” um modelo que exigia intensificar o movimento externo e como se apoiavam em modelos antigos quando precisavam representar elementos acessórios em movimento [*bewegtes Beiwerk*] — principalmente na indumentária e nos cabelos (Warburg, 2013, p. 3).

Figura 1. O nascimento de Vênus, Sandro Botticelli



Figura 2. A Primavera, Sandro Botticelli



Fonte: Secretaria de Estado da Educação.

Como concretização de suas ideias, o pesquisador erigiria uma das maiores bibliotecas particulares do mundo — a Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura —, que é tida, atualmente, como uma das mais relevantes sobre história da cultura. Importante se faz realçar que a construção, ano a ano, dessa biblioteca também o fez entrar para o rol dos maiores intelectuais da história da arte e dos estudos da ciência da cultura, contudo ainda muito pouco difundido.

Com relação à estrutura física de sua biblioteca, Warburg teria utilizando uma composição diferente de tudo o que já havia sido pensado enquanto formato para uma construção do mesmo tipo. Em um espaço elíptico (figura 3), ele dispôs, lado a lado, todo seu arquivo. Essa organização possibilitaria a proposição de relações até então impensáveis que se dariam por afinidade temática ou imagética e não por ordem alfabética ou por nome de autor como se vê normalmente em outras bibliotecas. A distribuição dos

livros, inicialmente, havia sido pensada para que o apreciador/pesquisador pudesse ter uma visão geral e ampla das prateleiras e, dessa forma, perceber e elaborar novas aproximações entre os milhares de exemplares. Seria o início da concepção da ideia de movimento.

Figura 3. Interior da Biblioteca Warburg



Fonte: Arquivo do Instituto Warburg.

Toda a teoria warburgiana de pós-vida das imagens encontra-se dissolvida em diversos elementos práticos e teóricos, extremamente interligados, mas que foram criados ao longo de vários períodos e em diferentes fases da vida do pesquisador alemão. Essas ideias podem ser ratificadas nas afirmações de Didi-Huberman (2013, p. 399) “assim é a biblioteca, com sua classificação muito particular, destinada a levantar os problemas, as seriações dos problemas”. Ainda, em virtude dessas considerações, ele continua seus apontamentos ao comentar sobre a estreita ligação entre a biblioteca e as propostas da teoria warburgiana asseverando que “assim é o Atlas *Mnemosyne*, este protocolo experimental concebido para expor em conjunto, visualmente, as intricações e as polaridades da *Nachleben der Antike*” (Didi-Huberman, 2013, p. 399).

Em sua biblioteca, Warburg instalaria o que seria apenas uma parcela de toda sua extensa produção, ou seja, a parte visual. A outra parte ficaria por conta de seus escritos, de sua gigantesca elaboração teórica, muitas vezes não publicados. Apesar de sua obra ainda não ser amplamente divulgada, é possível distinguir sua importância para a alteração nos modos de percepção da imagem em meio à sociedade e às possíveis conexões proporcionadas por ambas. Dessa forma, a biblioteca viria a se constituir verdadeiramente como a consolidação visual e imagética de suas ideias.

A fotografia na criação do Atlas *Mnemosyne*

Para Warburg, haveria inicialmente uma série de questões que contribuiriam para a elucidação e a compreensão da sobrevida das imagens antigas em tempos posteriores — *Nachleben der Antike*. Essa proposta revolucionaria o universo da arte ao sugerir que se pudesse pensar não mais em uma história da arte, mas sim em uma ciência da cultura. Isso ocorreria justamente quando todos os olhares fossem direcionados para uma indicação de interlocução entre diferentes períodos da história, ou seja, a partir de uma perspectiva histórica conectiva e ininterrupta da cultura viabilizada pela produção imagética. Sobre essa possibilidade na compreensão da história da imagem, Michaud (2013) acrescenta que esse fato ocorreria graças à existência de uma afinidade entre diferentes períodos de tempo e, também, à conexão dessa visão com a antropologia.

Para Didi-Huberman (2013), o grande componente, elaborado por Warburg, que possibilitaria detectar o elemento sobrevivente seriam as *Pathosformeln* — “fórmulas de *páthos*” ou “fórmulas patéticas”. Seria ela a concatenação de uma sequência de ideias permeadas pelo movimento desencadeado pela paixão, pelos afetos e pelas emoções internas na criação da imagem. Segundo este autor, “a *Pathosformeln*, portanto, seria um traço significante, um traçado em ato das imagens antropomórficas do Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas” (Didi-Huberman, 2013, p. 173).

Este seria um Atlas de Memória constituído apenas por imagens e desprovistas de qualquer legenda, localizado dentro de sua Biblioteca de Ciênc-

cia da Cultura, produzido, principalmente, entre 1924 e 1929. Sobre essa biblioteca, Michaud (2013, p. 39) afirma que “ela seria concebida como um lugar em que o pesquisador não se contentava em conservar os testemunhos do passado, mas os ressuscitava artificialmente, a partir da coleção e do estabelecimento de relações entre textos e imagens”.

Entre essas questões elucidadoras da teoria de pós-vida, encontrasse-ia a criação do Atlas *Mnemosyne* (figuras 4 e 5). A grande proposta desse Atlas seria poder dispor e visualizar, ampla e paralelamente, diversas imagens em um mesmo plano, o que permite uma exploração e um desdobramento até então impensáveis para a imagem. Por meio da fototeca e desse Atlas, Warburg permitiria um desdobramento das possibilidades de seu pensamento por meio das imagens. Possibilidades estas registradas pelo pesquisador com o auxílio da fotografia.

Figura 4. Atlas de imagens *Mnemosyne*, prancha 39, a ninfa em movimento, 1927-1929



Fonte: Michaud (2013, p. 85).

Figura 5. Atlas de imagens *Mnemosyne*, prancha 6, em torno de Laocoonte, 1927-1929



Fonte: Michaud (2013, p. 94).

Para tanto, Warburg pesquisou e colecionou durante um longo período diversas imagens como reproduções de obras de arte, recortes de jornais, fotografias, selos e inúmeras outras (Michaud, 2013) que eram, em seguida, colocadas sobre painéis de tecido preto, denominados pranchas. Depois do agrupamento, esses painéis eram então fotografados. Ao formar essas pranchas, Warburg não tinha como intuito a aproximação das imagens em função de seus significados, “mas às relações mantidas por essas figuras entre si numa disposição visual autônoma, irredutível à ordem do discurso” (Michaud, 2013, p. 293).

Desse modo, após serem fotografadas, as pranchas poderiam ser desmontadas e reconstruídas com outras combinações. Por isso, Didi-Huberman (2013, p. 389) afirma que, “mais uma vez, a fotografia permitia, simultaneamente, que o sujeito rememorasse cada versão sem se deter nela em definitivo”.

Foram várias as distinções apontadas por Didi-Huberman (2013) sobre a importância da montagem desse Atlas em relação a todas as outras

propostas analíticas da imagem. O autor ressalta que com esse formato seria possível pensar uma imagem em relação às demais, uma vez que essa disposição facilitava a ampla visualização. Por isso, ressalta a relevância de outros pontos para o processo de observação da formação do Atlas. Especificamente quanto à formação do Atlas *Mnemosyne* (da memória), Didi-Huberman (2013) comenta que esse trabalho constituía-se essencialmente em “um pensamento por imagens. Não apenas um ‘lembrete’, mas uma memória no trabalho. Em outras palavras, a memória como tal, a memória ‘viva’” (Didi-Huberman, 2013, p. 383, grifos do autor).

Diante de tal Atlas, Warburg debruçar-se-ia sobre outra questão importante que diria respeito ao modo como seriam dispostas as imagens nesse trabalho (figura 6 e 7). De maneira prática, essas imagens deveriam possuir uma facilidade de movimentação que pudesse ultrapassar os limites impostos pelos antigos formatos de biblioteca.

Antes de qualquer outra coisa, *Mnemosyne* é uma disposição fotográfica. Num primeiro momento, as impressões em papel, extraídas da imensa coleção reunida por Warburg, foram colocadas em grandes pedaços de papelão preto, agrupados por temas e regularmente dispostos uns ao lado dos outros, borda com borda, por todo o espaço — elíptico — que era ocupado, em Hamburgo, pela sala de leitura da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Mas a forma definitiva foi encontrada quando Warburg e Saxl usaram grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis — com a dimensão de um metro e meio por dois —, nas quais eles podiam reunir as fotografias, fixando-as por meio de pequenos prendedores que eram fáceis de manipular.

Tratava-se, pois, estritamente falando, de *formar quadros com fotografias*, no duplo sentido abarcado pela palavra “quadro”. No sentido pictórico, pois os tecidos estendidos sobre armações tornavam-se o suporte de um material imagético extraordinariamente diversificado, tanto em seus temas quanto em sua cronologia, porém reunido numa mesma escala cromática branca e preta, ou melhor, na espécie de claro-escuro formado pela reunião de todas as fotografias, quando vista de longe (Didi-Huberman, 2013, pp. 383-385, grifos do autor).

Figura 6. Sala de leitura *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* de Hamburgo



Fonte: Didi-Huberman (2013, p. 384).

Figura 7. Sala de leitura *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* de Hamburgo



Fonte: Didi-Huberman (2013, p. 388).

Sobre a importância do papel da fotografia na produção do Atlas *Mnemosyne*, Michaud (2013) comenta a respeito do estabelecimento de novas relações por meio de seu modo revolucionário de propor a apresentação das imagens e sua imprescindível conexão com a utilização da represen-

tação fotográfica. Dessa forma, assegura que “nessa grande montagem de reproduções fotográficas, substituindo a questão da transmissão do saber pela de sua exposição, Warburg organizou uma rede de tensões e anacronismos entre imagens” (Michaud, 2013, p. 39). E continua seus apontamentos ao comentar que, com auxílio dessa exposição fotográfica, Warburg “marcou a função do outro e do longínquo no conhecimento do passado” (Michaud, 2013, p. 39).

Com a proposição de um painel móvel de imagens, Warburg conseguiu transpor os modos como a história da imagem era proposta. Sendo a história da arte pensada a partir de uma perspectiva cronológica e linear, o pesquisador alemão propõe o estabelecimento de um contínuo fluxo de sobrevidas, influências e correlações permanentes entre as imagens. Para Didi-Huberman, “*Mnemosyne* é um objeto de vanguarda por ousar desconstruir o *álbum* de recordações historicista das ‘influências da Antiguidade’, para substituí-lo por um *atlas da memória* errática, pautada pelo inconsciente, saturada de imagens heterogêneas” (2013, p. 406, grifos do autor).

Com esses levantamentos, fica claro que, na construção do *Atlas Mnemosyne*, a representação fotográfica alinhou questões importantes para Warburg: o movimento e o tempo. Esse movimento da imagem na história permite a colisão do tempo é a essência da pós-vida.

Fazer quadros com fotografias (sobretudo fotos de quadros)? Essa poderia ser uma definição mínima da história da arte por seu ângulo mais prático. Que faz, em geral, quem pratica essa disciplina? Primeiro, viaja pela diversidade mais desnorteadora, mais contrastante: passa de uma cultura a outra, de uma época a outra, do conhecido ao estranho, de um museu a outro, de uma igreja a uma biblioteca, de uma miniatura a um ciclo de afrescos, ou de um rosário a uma catedral... Seu denominador comum é a escala fotográfica. Ela lhe permite pôr tudo isso na mesa do trabalho, depois de ordená-lo de acordo com suas hipóteses, a fim de produzir, uma *série comparativa* desses objetos tão distantes no espaço e tempo reais.

Ao aliar sua biblioteca a uma fototeca, para cuja constituição, em algumas ocasiões, promoveu campanhas especiais de tomadas de cena [...], Warburg compreendeu desde cedo que a história da arte só poderia realizar

sua mutação epistemológica se usasse os poderes recentes da reproduibilidade fotográfica (Didi-Huberman, 2013, p. 386-387).

A chegada da eletricidade e dos aparelhos de fotografar

Em outra relevante compilação de material para as pesquisas sobre *Nachleben der Antike*, encontram-se várias imagens tomadas em suas viagens. Entre as grandes investidas e peregrinações de Warburg em busca de indícios que pudesse contribuir para a comprovação de sua teoria de pós-vida das imagens, destaca-se a que fizera ao Novo México, onde entrou em contato com grupos indígenas Pueblos e Hopi. O interesse pelos Pueblos deu-se em função de que estes preservavam reminiscências de seu antigo modo de vida, que poderiam contribuir para a constatação de elementos sobreviventes. O ponto de maior importância seria o de conseguir explorar e registrar uma cultura que apresentasse práticas simbólicas e rituais em vias de extinção.

Foi justamente nas apresentações ritualísticas desses grupos indígenas que o pesquisador estabeleceu uma conexão com o movimento da linha serpenteante presente nas representações dos elementos acessórios da Ninfia renascentista de Sandro Botticelli. Michaud (2013) descreve em seu texto a relevância do contato com uma cultura primitiva para a concretização das propostas de Warburg e seu encontro definitivo com as “fórmulas patéticas”.

Em sua observação dos rituais indígenas, Warburg descobrira ao vivo a possibilidade de abolir a fronteira entre o mundo e as representações: foi essa a experiência que quis reiterar e perenizar no recinto da biblioteca, elaborando um tipo de pensamento que abraçasse os movimentos da intuição e se deixasse decifrar de acordo com os ritmos dela, um pensamento inseparável do corpo e dos casos que o afetam [...].

No comportamento religioso dos índios Pueblos revela-se o caráter essencial das relações causais entre os primitivos (isto é, homens incapazes de diferenciação subjetiva) (Michaud, 2013, p. 232).

No entanto, notou-se que, com o passar do tempo, algumas aldeias começaram a apresentar sinais de que as influências externas alterariam definitivamente seus modos e suas práticas. Informações daquele período apontam que, a partir das primeiras décadas do século XX, “enquanto as últimas culturas vernaculares indígenas entravam num processo irreversível de decomposição, o ritual da serpente, que difundiu-se fora do espaço protegido pelo planalto, viria a se tornar uma atração muito apreciada pelos turistas [...]” (Michaud, 2013, p. 217).

A partir desse período de “popularização” dos rituais, os aparelhos tecnológicos estabelecem um caminho sem volta para seu extermínio total, pelo menos se visto pela ótica da pureza intocável que tanto chamou a atenção de Warburg no final do século XIX. Essa prática começou a tomar os rumos da apresentação-espetáculo. Michaud (2013) assegura que o ritual da serpente acabaria se tornando uma atração tão significativa que conseguia até mesmo atrair turistas que tinham como objetivo fotografar o índio no ápice da representação.

Em função dessas transformações, confirmaram-se os relatos de que os índios propunham-se até mesmo a apresentar o ritual da serpente para que estes pudessem ser fotografados, de modo que se vestiam, portavam-se e posicionavam-se de maneira a buscar os melhores resultados nas fotografias (figura 8), e posteriormente em vídeos, feitos pelos turistas que iam até essas regiões em busca de uma autenticidade já há muito tempo extinta. A espetacularização da imagem também se tornaria responsável pelo fim da pureza das práticas daqueles índios.

A multiplicação do ritual, que passou a ser praticado com vistas à reprodução fotográfica, foi o sinal indubitável de seu desaparecimento definitivo, sob o efeito de um processo de aculturação mais eficaz que todos os sacrifícios. O caráter contemplativo da cerimônia indígena foi substituído pela falsa violência de suas imagens, recicladas num espetáculo folclórico (Michaud, 2013, p. 217).

Figura 8. Índio Hopi, 1924. Washington, Biblioteca do Congresso



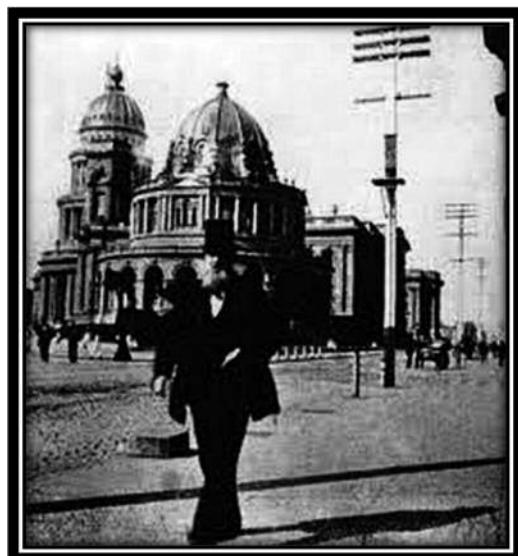
Fonte: Michaud (2013, p. 218).

Foi dessa maneira que se chegou ao fim dos rituais. Warburg estivera em contato com os grupos no tempo certo. Esse tempo era aquele em que os índios e seus rituais ainda não haviam sofrido nenhum tipo de alteração significativa, e a chegada dos fios e da eletricidade marcaria o encerramento de um ciclo ritualístico puro. Para o pesquisador, esse fato poderia ser apresentado por meio da representação da imagem de um simples homem (figura 9).

Warburg declarou que, em 1896, em San Francisco, durante sua excursão pela Costa do Pacífico, conseguira fotografar o responsável por esse desaparecimento e, com ele, o tipo humano que havia derrotado o culto a serpente: este lhe aparecera sob os traços estilizados de um transeunte que, levando na cabeça uma cartola preta, destacava-se contra a imitação de uma cúpula clássica. O hieróglifo da fecundidade fora substituído pela silhueta encimada por um rolo preto lúzidio, a ninfa canéfora, pelo símbolo da energia domesticada e da aculturação — falsificação grotesca e inquietante das carrega-

doras de cestas da tradição antiga. Por trás do homem da cartola, nos fios do telégrafo que estriam no céu e abolem o espaço, Edison, o “feiticeiro da eletricidade” [...] havia aprisionado o relâmpago (Michaud, 2013, p. 218-219).

Figura 9. Um transeunte em São Francisco, fevereiro de 1896



Fonte: Michaud (2013, p. 219).

As considerações de Warburg no momento em que responsabiliza a chegada da eletricidade e de seus infinitos aparelhos pela perca da pureza dos rituais apresenta-se de certo modo como uma proposição um tanto antagônica, já que ele mesmo expusera ao longo de suas viagens a necessidade de se utilizar desses mesmos aparelhos de registro de imagens. No entanto, pode-se perceber que sua fala está carregada de um certo sentimento de nostalgia pela ausência sobretudo da autenticidade e da pureza que ele tantas vezes tentou presenciar. Dessa forma, Michaud (2013, p. 219) completa que:

A técnica moderna libertou o homem das relações simbólicas que ele mantinha com a natureza, trazendo uma série de substitutos racionais aos comportamentos ritualísticos que ele opunha à impenetrabilidade dos fenômenos e dos pavores instintivos que a incompreensão faz nascer.

Considerações finais

Aby Warburg, por meio de sua pesquisa, estabeleceu novos modos de percepção do entrelaçamento da produção imagética com a cultura e a história. Propôs novas perspectivas que encaminharam sua produção teórica (e prática) para caminhos bastante complexos e arraigados. Utilizou-se, para tanto, da imagem fotográfica como princípio produtor de aproximações nos (entre)tempos.

Por isso, destaca-se que o uso da fotografia foi fundamental para o desenvolvimento da teoria warburgiana de pós-vida das imagens. Ela foi utilizada por Warburg como registro e instrumento de comunicação durante sua investida antropológica; como meio de acesso à cultura do outro e a uma cultura em vias de extinção; e como documento iconográfico, corporificando e registrando a história, princípio ativo e essencial da *Mnemosyne* warburgiana.

A fotografia também foi a prova final da possibilidade de colisão do tempo, pois ela propicia a aproximação de momentos extremamente distintos ou impensáveis da história, e isso ocorre, essencial e concretamente, por meio da criação do painel móvel de imagens: o *Atlas Mnemosyne*. Com isso, Warburg aproveitou-se fundamentalmente de elementos técnicos e fotográficos para conseguir arrebanhar evidências concretas sobre sua teoria e estabelecer uma base antropológica para suas pesquisas.

Reafirma-se então a importância da fotografia enquanto objeto cultural e histórico no trabalho warburgiano, cuja relevância foi indiscutível para a proposição de novos olhares sobre a imagem, a cultura e suas interrelações. Desse modo, evidencia-se a ligação de Warburg com a fotografia, meio pelo qual buscou corporificar um passado imagético, em que fotografava para construir conexões e interlocuções. Este se constituiria como o alicerce essencial de seu *Atlas Mnemosyne*.

Warburg adotou a fotografia como princípio de seus trabalhos e, dessa maneira, pode propor um novo olhar sobre toda a construção cultural imagética. Com o auxílio de suas descobertas, ele conseguiu redefinir o pa-

pel da imagem fotográfica, principalmente com a proposta de sobrevida de elementos acessórios em movimento (*Nachleben der Antike*).

No entanto, Warburg concluiu que, juntamente com os equipamentos fotográficos, a eletricidade também contribuiu para o fim de uma fase. Ela apareceria, com seus fios e com seus infinitos aparelhos de fotografar, para ouvir, ver e filmar e seria, por ele, responsabilizada pelo rompimento de um tempo: da pureza da natureza, na qual a representação passou a substituir o rito.

Referências

- Camargo, I. A. (1999). *Reflexões sobre o pensamento fotográfico: introdução às imagens, à fotografia e seu ensino*. Londrina: Ed. UEL.
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Freund, G. (1995). *Fotografia e sociedade*. 2. ed. Lisboa: Vega.
- Kossoy, B. (1989). *Fotografia e história*. 2. ed. São Paulo: Ática.
- Kossoy, B. (1999). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ate- liê Editorial.
- Michaud, P. A. (2013). *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Warburg, A. (2013). *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- The warburg institute archive. <http://warburg.sas.ac.uk/archive/>. Acesso em: 22 jan. 2014
- Secretaria da Educação. Paraná Governo do Estado. <http://www.arte.seed.pr.gov.br>. Acesso em: 14 ago. 2014.