

## HISTÓRIA E TEORIA DAS IMAGENS: ATRAVESSAMENTOS DIALÉTICOS E ANACRÔNICOS NAS OBRAS DE ABY WARBURG, WALTER BENJAMIN E DIDI-HUBERMAN

Caroline Leal Bonilha<sup>1</sup>

### Resumo:

A presente pesquisa pretende analisar diferentes conceitos de imagem, perpassando as concepções de tempo anacrônico e imagem dialética presentes na obra de Aby Warburg (1866 - 1929) e Didi-Huberman (1953) a partir de suas relações com os escritos de Walter Benjamin (1892 – 1940). A importância desse estudo repousa nas inúmeras transformações vividas na historiografia no decorrer dos séculos XX e XXI, e na conseqüente necessidade de repensar a lógica linear e cartesiana de análise e utilização de imagens como fonte e suporte de memória no campo da História e, mais especificamente, na História da Arte.

Na mitologia grega, Mnemosyne ou memória, era filha de Gaia e Urano, uma titânide descendente da primeira geração de deuses e conhecida como guardiã das lembranças. De seu encontro com Zeus nasceram nove filhas, as musas gregas, responsáveis por inspirar poetas e artistas em diferentes esferas. Mnemosyne era quem conduzia o coro das musas e ao confundir-se com elas, também presidia a função poética. A relação com a memória estabelecida através da criação da deusa e de sua associação com as musas na mitologia grega está relacionada à possibilidade de fazer ressurgir elementos do passado, sem limitar tais fatos ao mero reconhecimento, mas sim por meio de um efetivo reviver, fazendo com que sua aparição fosse novamente notada e, mais importante, com que fosse permanente. Mnemosyne também foi o nome escolhido por Aby Warburg (1866 – 1933) para dois de seus mais importantes projetos: sua biblioteca e seu atlas de imagens.

Filho mais velho de uma importante família judia de banqueiros de Hamburgo, Aby Warburg teria trocado seu direito de progeneratura, conforme a lenda, com seu irmão Max. A troca teria sido intermediada pela promessa de que Max forneceria, durante toda vida de Aby, os livros que ele quisesse. Na ocasião de sua morte, aos 67 anos, Aby Warburg deixou sua biblioteca com o montante de 60 mil volumes. A biblioteca, transformada em Instituto

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Pelotas, Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural, bonilhacaroline@gmail.com



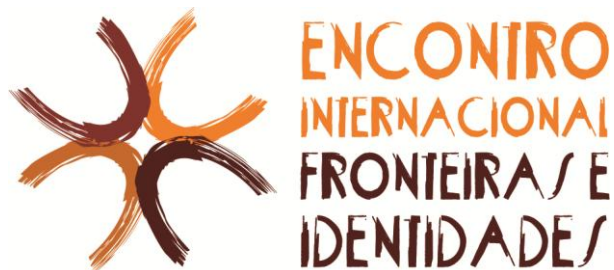
Warburg em 1919, foi transferida de Hamburgo para Londres por conta das perseguições nazistas ocorridas durante a 2ª Grande Guerra e mantém-se em funcionamento ainda hoje.

Em seu projeto original, a biblioteca que possuía um formato elíptico, recebeu em sua entrada interna uma gravação com o nome Mnemosyne, que mais que uma referência à mãe das nove musas gregas era indicativa de um modo de organização material e intelectual, tanto dos livros como do conhecimento registrado em cada volume e acrescentado a partir das relações estabelecidas com seus “vizinhos” de prateleira. Segundo Etienne Samain (2011), a organização em quatro níveis da biblioteca mantinha relações com o projeto de criação de uma “ciência da cultura”, assim, a cada um dos níveis correspondia uma categoria relacionada à possibilidade de articulação ao projeto de Warburg:

Partia-se da *Imagem (Bild)*: primeiro nível, agrupando as expressões figurativas desde a Arte pré-clássica até a Arte contemporânea) para se chegar ao topo imperativo de todo trabalho intelectual: a *Ação (Aktion)*: quarto nível e categoria das tomadas de posição diante da História do mundo), tendo-se atravessado os segundos e terceiros níveis, respectivamente as seções da *Palavra (Word)*: tanto Linguagem e Literatura como Transmissão da literatura clássica) e da *Orientação (Orientierung)*, ou seja, os corredores heurísticos do pensamento humano: Ciência, Religião, Filosofia). (SAMAIN, 2011, p. 35)

Atrelada à divisão dos níveis estava à catalogação dos livros que jamais obedeceram a critérios corriqueiros relacionados a nome de autores, cronologia ou assuntos em comum. Warburg organizava e reorganizava de forma constante seus livros pelo princípio da “boa vizinhança”, ou seja, pela capacidade dos livros de relacionarem-se uns com os outros de forma a estabelecer conexões e correspondências, montagens de conhecimento.

Seu segundo grande projeto, o Atlas Mnemosyne iniciado em 1924, pode ser considerado como uma continuação imagética dos princípios norteadores da biblioteca. O atlas é composto de 79 pranchas de madeira com cerca de 150 x 200 cm, cobertas por tecido preto, nelas aparecem reproduções fotográficas em preto e branco de obras de arte, recortes de jornais e revistas, selos, mapas, manuscritos e desenhos. Cada um dos painéis pode ser pensado como apresentando uma determinada temática, ou melhor, certas reminiscências ou fantasmas. Também é possível pensá-los em conjunto, criando e recriando sequências mais amplas. Através de análises realizadas a partir de anotações de Warburg e de seus assistentes, como por exemplo, Fritz Saxl (1890 - 1948), é possível identificar alguns dos temas que instituem organização interna aos painéis pertencentes ao Atlas, dentre eles estão: uma ampla



cartografia cosmológica e astrológica; construção de uma arqueologia de valores expressivos relacionados ao êxtase e a melancolia, assim como ao sacrifício e ao triunfo; estudo da transmissão e da degradação do pensamento astronômico grego por meio do árabe medieval e de imagens europeias, tanto medievais como renascentistas; a permanência de valores expressivos clássicos no renascimento; “inversões”, ascendências e descendências no gesto renascentista e depois - das musas a Monet; Virgílio, Dürer, Rubens, e a migração para o norte, Netuno e natureza; o excesso barroco e a arte oficial a partir da mediação de Rembrandt, teatralidade e anatomia; "inversões" finais: a propaganda e a transubstanciação (eucaristia) - do sagrado ao profano<sup>2</sup>. As figuras 01 e 02 mostram respectivamente as pranchas 48 e 79 do Atlas que exemplificam duas das temáticas citadas. Na primeira prancha, a de número 48, Warburg reúne uma série de imagens que tem na deusa pagã Fortuna sua principal motivação. As reproduções mostram a utilização do tema a partir de obras visuais e literárias realizadas durante o período renascentista, entre os artistas estão Christine de Pisan (1364-1430) poetisa e filósofa italiana que passou parte de sua vida na França, Boccaccio (1313-1375) poeta e crítico literário italiano e Agnolo Bronzino (1503-1572), representante do maneirismo palaciano do mesmo país. O painel mostra como o simbolismo relacionado à Fortuna passa pela representação medieval da Roda, vinculada ao desamparo humano até sua vinculação a uma figura feminina e sedutora de roupas esvoaçantes.



Figura 01 – Prancha 48, Atlas Mnemosyne, Aby Warburg.  
Fonte: <http://warburg.library.cornell.edu/panel/48>

<sup>2</sup> <http://warburg.library.cornell.edu/about/mnemosyne-themes>



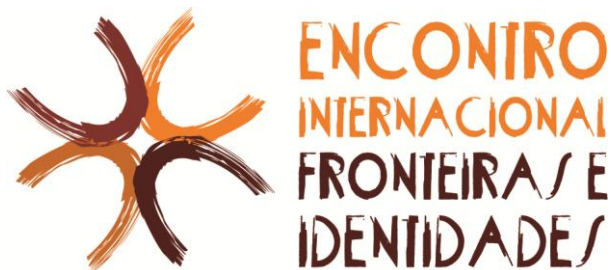
Figura 02 – Prancha 79, Atlas Mnemosyne, Aby Warburg.  
Fonte: <http://warburg.library.cornell.edu/panel/79>

Já a prancha 79, última montada por Warburg, é composta por 22 imagens entre as quais se destaca o revestimento de bronze da Cátedra de Pedro, obra de Gianlorenzo Bernini (1598-1680); a missa de Bolsena, de Rafael (1483-1520), afresco de 1512 e diversas fotografias realizadas na ou sobre a Catedral de São Pedro. A temática principal está relacionada à eucaristia, no entanto, como nos sugere Etienne Samain (2011), dependendo do percurso do olhar são possíveis leituras diversas. Nas palavras do autor:

(...) Warburg convocou, na prancha 79, figuras pertencendo a tempos e contextos históricos múltiplos. Mesmo na confusão dos elementos que nos são dados para observar, podemos logo reconhecer, na parte esquerda, pinturas, afrescos e xilogravuras datando do renascimento florentino e, na parte direita, reproduções de fotografias e recortes de ilustrações jornalísticas remetendo, desta vez, a acontecimentos do começo do século XX. Significa que Warburg, com essas 22 figuras, por assim dizer jogadas numa grande mesa de trabalho - sem prévias dicas de montagem e sem numeração - nos convida a uma viagem, melhor dizendo, a viagens.

Deslocamentos e percursos não somente na temporalidade e na espacialidade das imagens, mas, ainda, nos tempos e nos espaços, nas margens, nos interlúdios e nos interstícios de uma grande história da arte: a arte de sermos humanos.

O não aprisionamento a questões relativas à cronologia, estilo ou técnica artística é um indício de que a leitura histórica e cultural realizada por Aby Warburg passava

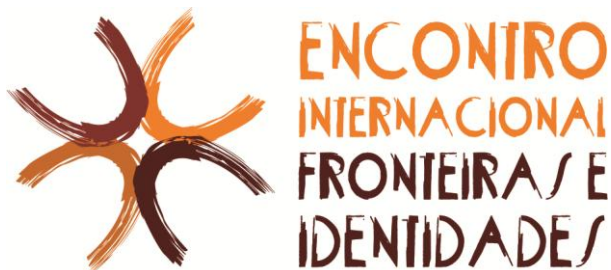


necessariamente pela compreensão da imagem como gesto e como fragmento de um tempo complexo, incapaz de ser esgotada por uma sequência linear de grandes quadros, fatos e heróis. O que Warburg procurou por em evidência através do Atlas Mnemosyne estava relacionado à permanência de certos elementos e temáticas. Partindo de tais apontamentos, a terminologia utilizada por Didi-Huberman ao definir o projeto de Warburg como “uma história de fantasmas para adultos” materializa-se. Suas pranchas, assim como fantasmas, não sentem ou sequer respeitam o tempo como imposto, organizam-se utilizando outras perspectivas, produzem diferenças ao ignorar os intervalos, ou melhor, ao apropriar-se deles chamando atenção para a corporeidade dos gestos e para a temporalidade específica da sobrevivência (JORGE, 2012, p.129). No entanto, tal perspectiva não aponta para uma desordem na imagem ou em sua interpretação, mas para novas possibilidades de ordenação através do anacronismo. E é justamente esse o projeto empreendido por George Didi-Huberman ao deslocar os objetos artísticos pelas aberturas infringidas a história pela própria imagem (JORGE, 2012, p.132).

O anacronismo, já utilizado por Warburg como meio de montagem, agora surge como “abertura à problematização do tempo na consideração da imagem” (PUGLIESE, 2011, p.15). A análise iconológica, derivação de Panofsky (1892 - 1968) para o olhar de Warburg é atravessada pela memória, pelo invisível e por temporalidades dilatadas por meio das relações estabelecidas entre imagem e sujeito, sujeito e imagem. Logo no início do livro “O que vemos e o que nos olha” (2010), Didi-Huberman dá voz a um personagem que carrega o olhar manchado pela constante presença da morte da mãe como intermediador de suas relações com o mundo. Citando Didi-Huberman:

Depois, Stephen terá visto esses olhos se fecharem definitivamente. Desde então o corpo materno inteiro aparece-lhe em sonho, “devastado, flutuante”, não mais cessando, doravante de *fixá-lo*. Como se tivesse sido preciso fechar os olhos de sua mãe para que ela começasse a olhá-lo verdadeiramente. A “inelutável modalidade do visível” adquire então para Dedalus a forma de uma coerção ontológica, medusante, em que *tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe (...)*. (2010, p.32.)

Para Vera Pugliese (2011), operações como essa intensificam a crítica relativa à determinada “postura epistemológica do distanciamento instaurado na História da Arte por Giorgio Vasari, reestruturado pelo caráter científico com Johann J. Winckelman e fortalecido pelo método de Erwin Panofsky (...)” (p.16). Pugliese (2011) afirma ainda que a



transformação radical proposta por Didi-Huberman no campo da História da Arte está na sugestão de que a disciplina deve considerar como objeto não apenas as imagens, sequer se restringir aos olhares lançados sobre elas, mas sim ampliar a investigação para o tempo contido nessas imagens e em sua contemplação. Nesse contexto, a forma como as imagens atravessam os sujeitos, assim como suas experiências diante delas seriam os elementos dos quais, necessariamente, deveria partir a escrita da História da Arte. Relações entre imagens advindas de tempos históricos diferentes seriam uma possibilidade de pensar as diversas camadas presentes na representação, seus elementos visíveis e invisíveis, os fantasmas escondidos nas fraturas e intervalos. Para a autora,

O estatuto da associação entre as imagens não se realiza por analogia, mas por contiguidade, na lógica da montagem da imagem dialética. Na espessura deste deslocamento, elementos de diferentes ordens plásticas se referem em um diálogo aberto por cruzamentos indiciais entre o pano de Fra Angelico e os drippings de Pollock, triangulados por questionamentos da teoria e da história da arte referentes à conceituação dos elementos envolvidos nesse mesmo diálogo desdobrado sobre a escrita da história da arte (PUGLIESE, 2005, p. 298).

O anacronismo pensado então como virtude, possibilidade interpretativa e relacional estabelece vínculos com o pensamento de Walter Benjamin e sua concepção de que a imagem não é atemporal ou absoluta, ao contrário, para Benjamin a imagem possuiria temporalidade histórica associada a seu caráter dialético. Assim,

(...) a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2006, p.505)

Entre a leitura atualizada da imagem e aquilo que ela carregada como reminiscência fantasmagórica habitam as qualidades que permitem que novas articulações e outras escritas não cessem de ocorrer. Tal como a deusa grega Mnemosyne, as imagens mostram-se capazes de materializar e atualizar os mitos ao torna-los presente mais vez. Talvez então, possamos considerar que a maior lição deixada por Warburg tenha sido a maneira como ele disponha



imagens sobre as pranchas de seu Atlas ou seus livros nas prateleiras de sua biblioteca: sem jamais negar a possibilidade do movimento, sempre em direção ao apagamento das fronteiras.

### **Referências Bibliográficas**

COSTA, Luciano Bernardino. *Imagem dialética/Imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin a George Didi-Huberman*. Anais do V Encontro de História da Arte – IFCH/Unicamp, 2009, p. 87-93.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª ed.)

JORGE, Eduardo. Histórias de Fantasmas para adultos: as imagens segundo George Didi-Huberman. *Revista Artefilosofia*, n.12, julho 2012, p. 117-139. Disponível em: [http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_12/\(10\)eduardo%20jorge.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(10)eduardo%20jorge.pdf). Acesso em: 16/08/2014.

PUGLIESE, Vera. O anacronismo como modelo de tempo complexo da espessura da imagem. *Palíndromo – Teoria e História da Arte*, n.06, 2011, p. 13-51.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. *Revista Poiesis*, n.17, julho de 2011, p. 29-51. Disponível em: [http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis\\_17\\_EDI\\_Mnemosyne.pdf](http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf). Acesso em: 14/08/2014.