

## O enigma da imagem: a contribuição de Warburg à História da Arte<sup>1</sup>

Jacqueline Wildi Lins<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente texto sistematiza elementos do pensamento de Aby Warburg que representam contribuições à análise da imagem, particularmente no que concerne à obra de arte. De um lado, o artigo explora o material produzido pelo próprio pensador. De outro lado, lança mão de fontes que constituem desdobramentos analíticos da sua linha de investigação, porém decorrem de esforços de autores contemporâneos como Georges Didi-Huberman, em todos os casos significando interessantes possibilidades de avanços teóricos no campo da História da Arte.

**Palavras-chave:** História da Arte – Aby Warburg – Georges Didi-Huberman

### O enigma da imagem: a contribuição de Warburg à História da Arte

O fazer artístico, principalmente nas artes plásticas, significa, antes de tudo, produzir imagens. Por conseguinte, refletir sobre a imagem, dispensando-lhe rigoroso tratamento teórico, configura procedimento crucial e incontornável nos campos da Teoria, da História e da Filosofia da Arte.

Seriam as imagens (ou obras de arte) fixações (ou “coagulações”) do modo como os artistas enxergam e sentem os períodos das suas existências e os ambientes – imediatos ou não – no interior dos quais produzem objetos de arte? Ou, além de poderem ser vistas como indissolúvelmente ligadas a realidades culturais específicas a uma determinada época e a um determinado lugar, as imagens igualmente espelham inquietações sobre problemas que atravessam o tempo e o espaço e que reaparecem incessantemente?

Um dos autores seminais na abordagem dessa complexa temática é Aby Warburg, teórico alemão que, entre o final do século XIX e o início do século XX, trouxe à luz uma obra cuja densidade e abrangência o fez ser considerado como um dos fundadores da chamada História

Social da Arte. Warburg delimitou um campo de investigação a que chamou de “psicologia histórica da expressão humana”, a metodologia básica na qual considera o estudo das formas, quer dizer, a análise das imagens, como inseparável do estudo das funções.

A reflexão crítica de Aby Warburg repercutiu amplamente na história da Filosofia e da Arte desde o início do século XX. Justapondo as imagens do Renascimento Florentino às dos Índios Pueblo do Novo México, esse autor explorou novas e diferentes possibilidades da documentação iconográfica, remetendo as reflexões sobre a imagem a um outro patamar, substancialmente mais fértil. Em Warburg, com efeito, a análise iconológica<sup>3</sup> apresenta-se como uma investigação sobre as fontes de imagens: as imagens não são entidades a-históricas, e sim realidades históricas, inseridas num processo de transmissão de cultura.

Aby Warburg nasceu em Hamburgo, em 1866, e estudou filosofia, história e religião em universidades da Alemanha, da França e da Itália. Em 1896, realizou sua famosa viagem à América do Norte, onde permaneceu, durante seis meses, entre as comunidades de índios Pueblo e Navajo. Isso lhe permitiu ampliar o seu universo de estudos para além das culturas do Mediterrâneo, interessado que estava

.....  
Notas de rodapé ao final do artigo.

em investigar a transmissão da iconografia antiga entre diferentes culturas e também as relações entre pensamento mágico, arte, ciência e religião.

Em 1909, comprou uma casa em Hamburgo, com a intenção de ali alojar a sua vasta biblioteca e criar um instituto de investigações, tarefa para a qual contratou, em 1913, um jovem historiador da arte chamado Fritz Saxl. O começo da Primeira Guerra Mundial e a prolongada internação psiquiátrica a que se submeteu, entre 1918 e 1923, atrasaram a abertura do instituto, que só seria inaugurado em 1926. Com a morte de Warburg, em 1929, e a ascensão do nazismo ao poder, em 1933, o futuro do instituto tornou-se sombrio, motivo pelo qual Fritz Saxl e Gertrud Bing (assistente de Warburg), com a ajuda do governo britânico, resolveram transferir o acervo de 60 mil exemplares para Londres. Esse acervo foi incorporado, em 1944, à Universidade de Londres.

Várias correntes de estudos sobre interpretação da imagem reivindicaram, ao longo do século XX, a influência ou a inspiração dos trabalhos de Aby Warburg. Entre os mais conhecidos autores das primeiras gerações podemos destacar, por exemplo, Edgar Wind, Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Baxandall e Ernst Gombrich. Todos eles estão ou estiveram vinculados, de uma forma ou de outra, ao Instituto Warburg e ao método dito iconológico, mesmo que cada um fizesse as suas próprias leituras e apropriações do espólio intelectual de Warburg. Atualmente, existem diversos pesquisadores que, apesar de seguirem múltiplos caminhos, mantêm um intenso diálogo com o pensamento de Warburg.

Sobre a questão do espólio intelectual warburgiano, Agamben informa que podemos identificar três vertentes possíveis de serem trilhadas: a primeira, cuja pesquisa está centrada na iconografia e na história da arte, tem como disseminadores os seguidores mais diretos de Warburg; a segunda, focada, principalmente, no paradigma indiciário e em suas aplicações, trata a imagem como um indício de algo dado, ou ainda como fruto da capacidade humana e histórica de criar um mundo paralelo de sinais que se coloca no lugar da realidade. A terceira vertente seria aquela da *ciência sem nome*, na qual a imagem (ou obra de arte) é vista como vida, valor, sentimento, em suma, “um texto possível de ser pensado por uma instância interpretativa, cujo território é também criação”.<sup>4</sup>

Seriam essas vertentes conflitantes e paradoxais? Ou seriam vertentes de um mesmo caminho possível de ser trilhado? O problema

que se coloca pode ser indicado pela seguinte interrogação, desdobrada em dois segmentos: quais são os contornos e o escopo da abordagem *warburgiana* sobre a imagem (ou obra de arte), e como essa abordagem pode revelar-se útil ao estudo de imagens ou obras para a História da Arte?

## **MONTAGEM: reunindo as peças da inelutável cisão do ver**

*O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Inelutável paradoxo – Joyce disse bem: “inelutável modalidade do visível”, num famoso parágrafo em que se abre a trama gigantesca de Ulisses.*<sup>5</sup>

Um pensador seminal para embasar a reflexão sobre o problema que se apresenta é Didi-Huberman, autor em que a abordagem aproxima-se da *ciência sem nome*. Para Didi-Huberman, a postura do sujeito-historiador da arte, preocupado somente com leituras conteudistas das obras de arte, precisa ser alterada, para que possa ser vivenciada a abertura dialética estabelecida na relação entre imagem e sujeito.

Crítico acirrado das leituras processuais (do olhar objetivista, implementado ao longo do Renascimento por Vasari e amplamente difundido por Panofsky, no século XX) que colocam as imagens como ponto numa trajetória histórica, o filósofo francês busca em Warburg a sua

*concepção rememorativa da história, em que as imagens, em sua dimensão de memória ou de tempo histórico condensado, criam, no movimento de sobrevivência e de deferimento que lhes é característico, determinadas circulações e intrincações de tempos e falhas, que vão desenhando um percurso, um regime de verdade, uma densidade constelacional própria.*<sup>6</sup>

O que Didi-Huberman realmente propõe é uma escrita da história da arte como imagem dialética feita mediante a montagem de tempos anacrônicos.

Conforme Pugliese,

*o conceito de montagem na historiografia da arte é fundamental na proposta de Didi-Huberman, uma vez que não se concebe a construção dinâmica da história da arte como narrativa, descrição ou análise estrutural de um fenômeno. Esta noção atinge diretamente a base epistemológica da história da arte, interditando a crença na objetividade da história e de qualquer certeza histórica ou interpretativa, além de incorporar positivamente o conceito de anacronismo e de abertura dialética.*<sup>7</sup>

No livro intitulado *O que vemos, o que nos olha*<sup>8</sup>, Didi-Huberman reconhece a necessidade de um certo tipo de olhar, de um certo tipo de obra e de um certo tipo de discurso diferentes da postura pregada pelos defensores da história positivista. Esse filósofo e historiador da arte percebe a eficácia simbólica da obra na categoria do invisível, categoria esta intangível, calçada na perda, ou melhor, na não presença.

O paradoxo da imagem para Huberman coloca-se na construção desse ver e na sua inelutável cisão. É possível depreender do seu pensamento a ideia de Merleau-Ponty segundo a qual

*se vê aquilo para que se olha. [...] Todas as minhas deslocações figuram, por princípio, num canto da minha paisagem, reportam-se ao plano do visível. Tudo o que eu vejo, por princípio, está ao meu alcance, pelo menos ao alcance de meu olhar, edificado sobre o plano do 'eu posso'. Cada um desses planos está completo. O mundo visível e o dos meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser.*<sup>9</sup>

Recorro mais uma vez a Huberman, ainda segundo Pugliese, quando penso que trabalhar imagens ou obras de arte na categoria do invisível é apelar para

*uma metodologia cujos conceitos são fornecidos pela psicanálise atualizada por Lacan. Esses instrumentos metodológicos serão utilizados para trabalhar no interior dessa abertura do olhar, o que viabiliza a montagem*

*crítica da história da arte, uma vez que essa distância pode ser compreendida por meio do conceito de projeção, donde se desdobrarão outros conceitos.*<sup>10</sup>

Na tentativa de seguir um caminho próximo ao proposto por Didi-Huberman é necessário problematizar a questão do olhar do historiador em todas as dimensões e sentidos – desde a escolha das imagens ou obras e dos artistas até a apreensão metodológica em relação ao visual da imagem a ser analisada. Sobre essa relação do historiador com a obra, Didi-Huberman propõe a busca pelo sentido da imagem na ruptura com a sujeição do visível ao legível e com a certeza da historiografia da arte. Na verdade, é na defesa do conceito de invisível, aquilo que não é visível, mas, ao mesmo tempo, perceptível pelo olhar, que Didi-Huberman calca o seu pensamento para as categorias do visual relacionando o *visível* à dúvida fenomenológica da objetividade da visão, o *legível* à questão do anacronismo e o *invisível* ao conceito de virtualidade. Tais categorias estariam vinculadas a diferentes modalidades do olhar e de imagens.

Ainda sobre a relação do historiador com a obra questiono: que conceito poderia aproximar o pensamento de Didi-Huberman ao de Warburg? Possivelmente o de *montagem* e outros que a ele estão atrelados.

Em seu livro intitulado *Devant le temps*, Didi-Huberman destaca a especificidade do tempo que, criado na obra de arte, deflagra diferentes elos com base nos quais será possível reconfigurar diversos presentes. Assim, a memória que a obra traz consigo continuará a atravessar vários presentes; olhá-la significa estar diante do tempo.

O tempo, segundo Huberman, está no centro de todo o pensamento sobre a imagem, pois ao estarmos diante da imagem estamos frente ao tempo. Diante da imagem, é o tempo que nos olha.

*A imagem representa, pois, o espaço onde se encontram o agora e o não agora. [...] O choque desses tempos genealógicos produz a história, 'na imagem, o ser se desagrega: explode e [...] mostra - mas por muito pouco tempo - de que é feito. A imagem não é imitação das coisas, mas um intervalo traduzido de forma visível, a linha de fratura entre as coisas'.*<sup>11</sup>

No centro da discussão sobre imagem, tempo, memória e história surge um espaço para um estreito diálogo entre Didi-Huberman e Aby Warburg. O trabalho teórico de Warburg é lido por Huberman<sup>12</sup> como o pensamento do anacronismo, ou seja, uma montagem de tempos heterogêneos onde “a imagem dialética surge como ‘sintoma da memória’, interpenetrando criticamente o passado e o presente, percebendo a memória não como um depositário de tempos passados, mas como um jogo de remanescentes presentes”.<sup>13</sup>

É certo que nas últimas décadas do século XX uma nova leitura da obra de Warburg tem levado antropólogos, historiadores, críticos de arte e historiadores a se interrogarem sobre o estatuto da imagem na história. Entretanto, é Didi-Huberman, atravessado pela leitura de Warburg (entre outros autores), que nos propõe, por meio do trabalho das imagens, um modelo cultural da história que tem muito a ver com a sobrevivência de certas formas expressivas. Trata-se de um modelo que se afasta dos esquemas narrativos lineares do progresso, com base no qual sempre se pensou os mecanismos da transmissão cultural.

Nesse modelo, seguido por Huberman, Warburg pede que se desça às profundezas da tessitura que liga o espírito humano à matéria estratificada anacronicamente, pede que se repense, na imagem, as relações do agora com o outrora. Enfim, propõe um modelo de história tendo em vista o anacronismo: um novo modelo de temporalidade, uma nova forma de colocar a imagem no centro de todo o pensamento sobre o tempo. Assim, diante da imagem e diante do tempo, não existe história sem anacronismo, ou seja, a montagem.

Para finalizar e refletindo sobre o exposto, pretende-se explorar, para fins metodológicos de abordagem de imagens ou obras de arte, o princípio da montagem, princípio este que constitui a base da historiografia em Aby Warburg, bem como o sedimento do pensamento sobre História da Arte em Georges Didi-Huberman. Trata-se de um procedimento já conhecido das vanguardas estéticas do início do século XX, em que a narrativa é elaborada mediante o confronto de ideias, confronto que permite o surgimento de relações surpreendentes e inesperadas entre, muitas vezes, elementos aparentemente díspares ou distantes.

Aby Warburg denominou essa possibilidade como a “iconologia do intervalo”. Esse método warburguiano derivou de uma necessidade de compreensão da arte como uma zona de não fixação, entre impulso e ação.

*A história como mnemosyne, que é exactamente (sic) o contrário de uma história onde o sentido está garantido à partida, ficou bem demonstrada na sua obra de síntese, o Bilderatlas [Atlas da memória], em que trabalhou nos últimos anos da sua vida e que deixou incompleto. [...] O que Warburg fez no seu Atlas foi levar esta hipótese até às últimas consequências, até ao ponto em que julgou poder fazer o mapa das deslocações mnémicas, o que significa uma espacialização da história que a apresenta não de modo cronológico, mas como uma montagem sincrônica, em que nada se situa antes ou depois, mas sim ao lado, mais ou menos afastado. Este método de montagem de imagens (que já foi analisado na estreita relação com certas experiências das vanguardas artísticas que são suas contemporâneas) reflecte(sic) uma concepção da cultura como um complexo dos processos de circulação das formas expressivas. Na montagem, os símbolos visuais funcionam como um arquivo de memórias justapostas.<sup>14</sup>*

Arquivo de memórias ou montagem: o elo que aproxima Warburg e Didi-Huberman. É na tensão entre tempos que está a busca e um possível caminho para pensar criticamente as imagens ou as obras de arte trazendo à descrição<sup>15</sup> aspectos paradoxais que nela apontam.

Paradoxos que se apresentam no descompasso e na tensão entre obra, artista e fruidor: pensar as impressões captadas por artistas é refletir sobre o descompasso e o desvio no paradoxo. É refletir sobre as possibilidades que marcas e impressões carregadas de tensões despertam a partir do presente. É nesse aparente descompasso ou desvio, nesse choque do tempo passado e do tempo presente, que se instaura a força das imagens ou obras de arte.

De fato, o reencontro do outrora com o agora é o lugar da escolha, pois possibilita optar por caminhos de problemas em vez de discursos de certezas. As impressões deixadas pelos artistas nas suas obras contam uma história. A obra é o lugar onde se definiram as suas escolhas, as suas singularidades, é o espaço e o instrumento de abordagem. É na obra que estão os pontos de tensão e de atrito existentes, uma marca durável, uma impressão, pois segundo Didi-Huberman,

*cada impressão vai liberar uma espécie paradoxal de eficiência e de magia: magia que seria aquela singular da tomada corporal e universalizante como reprodução serial: a que produz semelhanças extremas que não são mimésis mas duplicação, ou ainda a de produzir semelhanças como contra-formas, dessemelhanças. [...] [A] questão do ponto de vista anacrônico seria a primeira forma de introduzir a questão da impressão quando observamos a falta de dados históricos. Não para se substituir a ela, mas para levar a história até o ponto que ela desconheça. Foi assim que Carl Einstein fez quando provocou o nascimento da escultura africana como objeto novo na história da arte, ele faz isso no momento anacrônico que constituía o valor cubista – isto na atualidade dos anos 1951 – de um estatuário reduzido ao status de documento etnográfico e funcional (o artista cubista adivinhou que os povos africanos colocaram com a mesma pureza os problemas precisos de espaço e formularam uma maneira personificada de criação artística). Foi assim que Walter Benjamin anunciou através da expressão de imagem dialética uma hipótese admirável sobre o anacronismo das obras de arte que não chegaram ainda a serem legíveis pela história. Ele disse: ‘O outrora reencontra o Agora em um momento de luz.’<sup>16</sup>*

## Notas

1 - Artigo (resultado de projeto de pesquisa com o mesmo título) publicado no VI Colóquio Franco Brasileiro de Estética (UFBA), realizado em maio de 2009, em Salvador, Bahia.

2 - Doutora em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atua em Fundamentos e Crítica das Artes, com ênfase em História e Teoria da Arte. Professora titular do Departamento de artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina

3 - Termo utilizado para designar o terceiro e mais importante, segundo os pesquisadores do grupo de Warburg, nível do método iconográfico. A iconologia, ou interpretação iconológica, volta-se para o significado intrínseco da imagem, ou seja, para os princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica.

4 - CHEREM, Rosângela. Seis questões para pensar a relação entre história e arte. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO, Vera (Org.). *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. 424 p.

5 - DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 29.

6 - ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004. p. 9-10.

7 - PUGLIESE, Vera. O conceito de montagem na obra de Georges Didi-Huberman. Disponível em: <[www.vis.ida.unb.br/coma/2005/papers/vera.doc](http://www.vis.ida.unb.br/coma/2005/papers/vera.doc)>. Acesso em: 10 mar. 2005.

8 - DIDI-HUBERMAN, 1998.

9 - PONTY-MERLEAU. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 2000. p. 19-20.

10 - PUGLIESE, Vera. Aproximações à trama conceitual de Didi-Huberman. Disponível em: <[www.vis.ida.unb.br/coma/2005/papers/vera.doc](http://www.vis.ida.unb.br/coma/2005/papers/vera.doc)>. Acesso em: 01 abr. 2005.

11 - NASCIMENTO, Roberta Andrade. Charles Baudelaire e a arte da memória. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 7, jan. /jun. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 10 mar. 2009.

12 - É necessário deixar claro que não é somente Didi-Huberman que faz essa leitura sobre os referidos pensadores.

13 - PUGLIESE, Vera, 2005.

14 - GUERREIRO, 2007.

15 - MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Para esse autor, trata-se de descrever a obra, e não de explicar nem de analisar.

16 - DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’empreinte*. Tradução de Patrícia Franca. Paris: [s. n.], 1997. Catálogo de Exposição do Centro Georges Pompidou, p. 3-4.

## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Image et memoire: écrits sur l’image, la danse et le cinema*. Paris: Desclee de Brouwer, 2004.

ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

CHEREM, Rosângela. Seis questões para pensar a relação entre história e arte. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO, Vera (Org.). *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. 424 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 2000.

Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image*. Paris: Les éditions de Minuit, 1990.

\_\_\_\_\_. *L'empreinte*. Tradução de Patrícia Franca. Paris: [s. n.], 1997. Catálogo de Exposição do Centro Georges Pompidou.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GUERREIRO, Antônio. *Enciclopédia e hipertexto: Aby Warburg e os arquivos da memória*. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/index.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 2000.

\_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PUGLIESE, Vera. *Aproximações à trama conceitual de Didi-Huberman*. Disponível em: <[www.vis.ida.unb.br/coma/2005/papers/vera.doc](http://www.vis.ida.unb.br/coma/2005/papers/vera.doc)>. Acesso em: 13 maio 2007.

\_\_\_\_\_. *O conceito de montagem na obra de Georges Didi-Huberman*. Disponível em: <[www.vis.ida.unb.br/coma/2005/papers/vera.doc](http://www.vis.ida.unb.br/coma/2005/papers/vera.doc)>. Acesso em: 10 mar. 2005.

NASCIMENTO, Roberta Andrade. Charles Baudelaire e a arte da memória. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 7, p. 3, jan./jun. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 10 mar. 2009.